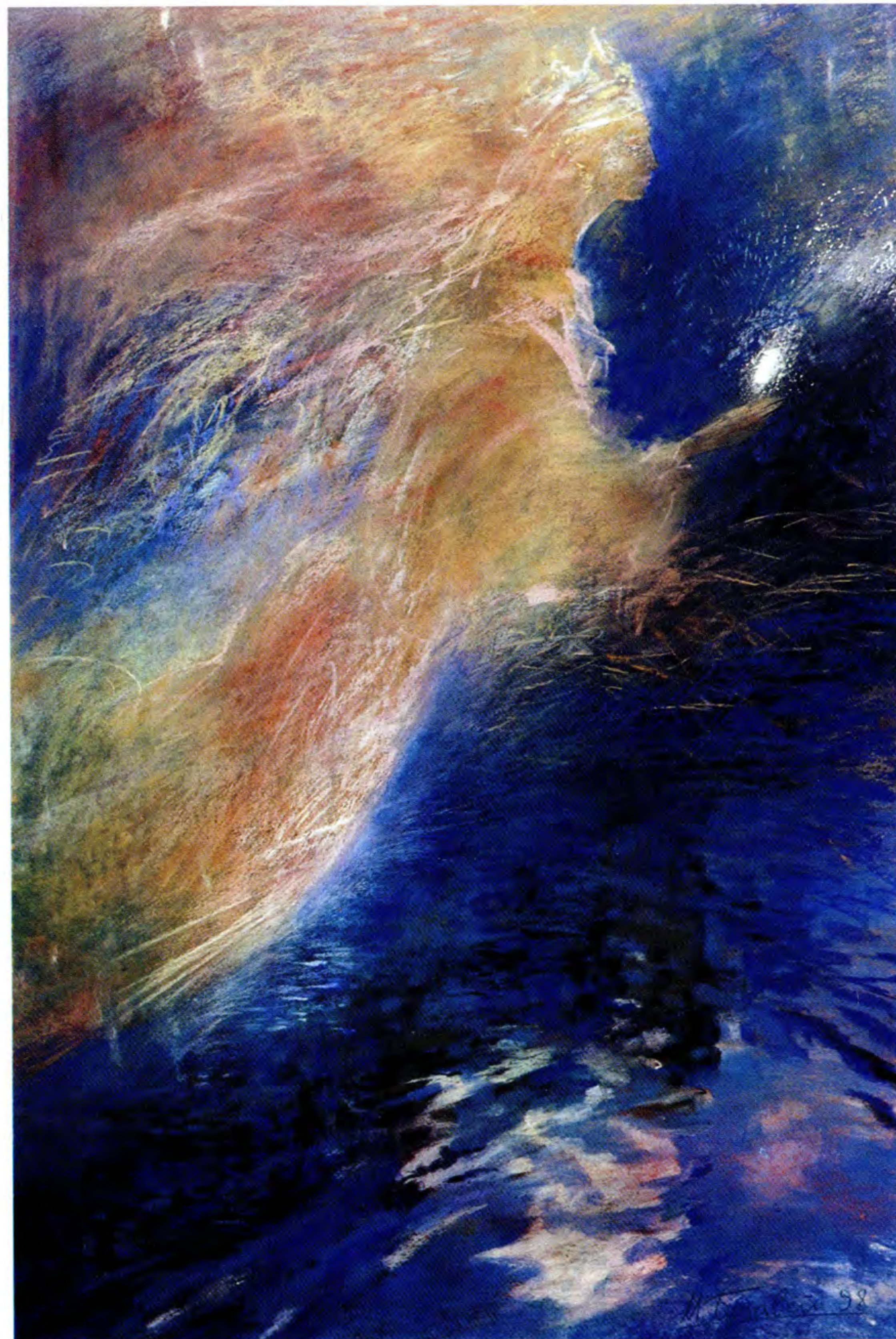


ISSN 0208—2551

10'2000

# МАСТАЦТВА





Міхась Будавей. Свіцязянка. Змешаная тэхніка, 1998. 97 х 67.

Часопіс Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь

Выдаецца са студзеня 1983 года

# МАСТАЦТВА

№ 10 (214) кастрычнік 2000



Наш Internet адрас: www.ibamedia.com.

Тэхнічная падтрымка старонкі

даступна на ibaMEDIA www.ibamedia.com

На першай старонцы вокладкі: Андрэй Дурэйка. У пошуках срэбра. Роспіс, 2000.



Адрас рэдакцыі: 220029, Мінск, вул. Чычэрына, 1. Тэл.: 289-34-67, 289-34-68.

Разліковы рахунак Дзяржаўнага прадпрыемства "Дом прэсы" № 3031202930019 у Славянскім аддзяленні Белбізнесбанка г.Мінска, код 834 (часопіс "Мастацтва").

Дзяржаўнае прадпрыемства "Дом прэсы" Дзяржаўнага камітэта Рэспублікі Беларусь па друку.

# Мастацкая культура Беларусі эпохі Рэнесансу*

Уладзімір КОНАН

## 4. ПРЫГОЖАЕ ПІСЬМЕНСТВА: МАСТАЦКІЯ І ТЭАРЭТЫЧНЫЯ АСПЕКТЫ

### 4.1. Гістарыяграфія і тыпалогія

З усіх галінаў высокага дрэва беларускай мастацкай культуры літаратура вывучалася найбольш грунтоўна і даўно, пачынаючы ад першых сістэматычных даследчыкаў — Яўхіма Карскага[1] і Максіма Гарэцкага[2]. Беларус паводле радаводу, "западнорус" ліберальнага кірунку, да кастрычніцкай рэвалюцыі рэктар расійскага Варшаўскага універсітэта, Я.Карскі (1861–1931) амаль на цэлае стагоддзе прадвызначыў сферу гісторыка-літаратурных пошукаў і знаходак нашых літаратуразнаўцаў. У прадмове да трэцяй кнігі сваіх "Очерков словесности белорусского племени" (1922) гісторык беларускай літаратуры рускай школы сціпла прызнаўся: "В работе имелось в виду главным образом зарегистрировать поэтический материал с целью ознакомления с ним читателя; критическая же оценка этого материала с художественной стороны; выяснение условий творчества того или другого автора, качества его таланта; отражение в рассматриваемых произведениях окружающей действительности и мечтаний о будущем — только отчасти входило в задачи составителя очерков. Все это должны сделать последующие историки культуры белорусской"[3].

Сапраўды, Я.Карскі не быў гатовы да эстэтычнага аналізу беларускай літаратуры, але ён не ўстрымаўся ад ідэалагічных ацэнак і палітычных абвінавачванняў яе пачынальнікаў і класікаў з пазіцыяў заходнерусізму, паводле якога беларусы і ўкраінцы — рэгіянальна самабытныя плямёны "агульнарускага народа", а беларуская літаратура — галіна "агульнарускага" прыгожага пісьменства. Беларускую літаратуру XVI–XVIII стст. Я.Карскі называў "старой заходнерускай пісьменнасцю", створанай на "даволі штучнай мове", нярэдка моцна "падпраўленай польскай гаворкай" і лацінскай лексікай. Гэтая тэндэнцыйная ацэнка супярэчыць праанализаванай ім жа традыцыі старабеларускай літаратуры ў кнізе "Белоруссы. Т. III. Очерк словесности белорусского племени. 2. Старая западно-русская письменность" (Пг., 1921).

Беларускую канцэпцыю айчыннага прыгожага пісьменства прапанаваў М.Гарэцкі ў першых выданнях сваёй "Гісторыі беларускае літаратуры" (Вільня, 1920, 1921), падсумаваўшы вынікі нацыянальна-культурнага самаўсведамлення эпохі "Нашай Нівы" (1906–1913 гг.) і станаўлення нацыянальнай дзяржаўнасці ў 1917–1920 гг. Ён упершыню абгрунтаваў перыядызацыю і гістарычную тыпалогію нашай літаратуры, падзяліў яе на два перыяды (старадаўняе пісьменства і новая літаратура), устанавіў наступныя яе тыпы паводле светапоглядных і мастацкіх крытэраў: *царкоўнаславяншчына* (X–XII стст.); *падрыхтоўчая пара* (XIII–XV стст.); *залаты век* (XVI ст.); *спад культуры* (XVII ст.); *заняпад* (XVIII ст.). Новая беларуская літаратура, на яго думку, у сваім развіцці прайшла стадыі *несвядомага адраджэння* (1800–1830 гг.), *старашляхецкага рамантызму* ў першай палове XIX ст., *новашляхецкага сентыменталізму і рэалізму* другой паловы XIX ст. Урэшце літаратуру эпохі нацыянальнага Адраджэння канца XIX — першай паловы XX ст. М.Гарэцкі назваў *навейшай беларускай літаратурай*.

Для нашай тэмы важна тое, што М.Гарэцкі адпаведна нацыянальна-адраджэнскай ідэалогіі часоў "Нашай Нівы" і беларускага дзяржаўнага адраджэння (1917–1920 гг.) разглядаў эпоху гуманістычнага Рэнесансу як *залаты век* старабеларускай літаратуры і, такім чынам, вызначыў у ёй класічны перыяд. Маскоўска-ленінградскае выданне кнігі (1924) часткова захавала гэтую тыпалогію, паняцці *залаты век* і *гуманізм* як тып культуры і мыслення Ф.Скарыны і яго эпохі. У апошнім выданні (Мн., 1926) пад ціскам бальшавіцкай крытыкі аўтар спрацціў гісторыка-літаратурную тыпалогію, адмовіўшыся ад папулярных у адраджэнцкім асяроддзі тэрмінаў *залаты век, гуманізм, шляхецкі рамантызм, нацыянальнае адраджэнне*.

Ва ўмовах афіцыйнай савецкай палітыкі беларусізацыі 20-ых гадоў усё ж былі цікавыя спробы аналізу беларускай мастацкай культуры ў кантэксце агульнаеўрапейскай тыпалогіі, у прыватнасці, захаваліся паняцці *залаты век, гуманізм* і *рэнесанс* пры вызначэнні тыпаў прыгожага пісьменства, літаратурнай мовы, архітэктуры XVI — першай паловы XVII ст. Рэпрэсіўны перыяд (1929–1941 гг.) у Савецкай Беларусі прычыніўся да амаль суцэльнай дэградацыі эстэтыкі і тэарэтычнага літаратуразнаўства. Старадаўні перыяд беларускай літаратуры быў часткова забыты, часткова адаптаваны да адпаведнай літаратурнай эпохі Расіі.

Асцярожнае вяртанне да гуманістычных традыцыяў беларускай культуры пачалося ў пасляваеннае дзесяцігоддзе (1945–1955 гг.). Аднак набыткі і творы эпохі Адраджэння ў інтэрпрэтацыі савецкай эстэтычнай ідэалогіі, гвалтам навязанай беларускай гуманістыцы, аднабока прывязваліся да "агульнарускай" гісторыі, штучна падцягваліся да савецкіх догмаў патрыятызму, рэалізму і народнасці, выводзіліся за межы агульнаеўрапейскага кантэксту. Гэтыя метадалагічныя скажэнні дэфармавалі ранейшую гістарычную тыпалогію прыгожага пісьменства: уведзенае М.Гарэцкім паняцце *старадаўняя літаратура* X–XVIII стст. было падменена прынятым у расійскім літаратуразнаўстве тэрмінам *старажытная літаратура*. Такая архаічная тыпалогія "выштурхоўвала" яе з еўрапейскай культуры, дзе старажытны этап закончыўся з падзеннем Рымскай імперыі, а з прыняццем хрысціянства і ўтварэннем рамана-германскіх дзяржаваў пачалося Сярэднявечча. У другой палове XV–XVIII ст. паслядоўна сфарміраваліся новыя метады і стылі культуры — рэнесанс, барока, класіцызм, асветніцкі рэалізм і сентыменталізм.

Распрацаваная мною гістарычная тыпалогія беларускай мастацкай культуры абгрунтавана ў папярэдніх раздзелах гэтага даследавання. Важнае месца ў ёй займае пераходны перыяд ад Сярэднявечча да Новага часу, тыпалагічна абазначаны як гуманістычны Рэнесанс. Паказаныя раней прыкметы рэнесансавай культуры — яе антрапалагічная і сацыяльна-этычная арыентацыя, сінтэз тэалогіі і сацыялогіі, навукі і мастацтва, праўды, дабра і красы — яскрава выявіліся ў прыгожым пісьменстве — літаратуры і красамоўстве. Яны не аднолькавыя на розных этапах развіцця гэтай культурна-гістарычнай эпохі, маюць свае тыпалагічныя прыкметы ў перыяд ранняга і позняга Рэнесансу. Агульнай прыкметай рэнесансавай літаратуры розных плыняў — агульнахрысціянскай, або скарынаўскай, традыцыі, рэфармацка-палемічнай і каталіцка-уніяцкай — была яе апора на заснаванае Ф.Скарынай кнігадрукаванне, найбольш поўна і аператыўна выкарыстанае ў палемічнай літаратуры позняга Рэнесансу. Мастацтва *ксілаграфіі* — узнаўленне тэкстаў і малюнкаў з гравіраваных на дрэве формаў (беларускі дрэварыт), якое ўзнікла на мяжы XIV–XV стст., было правобразам адкрыцця ў перыяд ранняга еўрапейскага Рэнесансу (сярэдзіна XV ст.), кнігадрукавання. Вынаходнікам друкарскага станка быў нямецкі першадрукар Іаган Гутэнберг (каля 1399–1468). Першымі кнігамі, адціснутымі з наборных формаў на варштаце, былі "Сівіліна кніга" (кніга прароцтваў і варажбы, Страсбург, каля 1440), Астранамічны каляндар на 1448 год і лацінская Біблія (1452–1455).

Першую ў свеце друкарню кірылічнага шрыфту заснаваў кракаўскі майстар гафцярства (вышыванне золатам па тканіне) немец Швайпольт Фіёль (год нараджэння невядомы, памёр пасля 1525). Захаваліся выдадзеныя ім чатыры богаслужбовыя кнігі на царкоўнаславянскай мове для Праваслаўнай Царквы. Дзве з іх — "Актоіх", або "Васьмігласнік", і "Часаслоў" (зборнік малітваў і канонаў на ранішняе, дзённае і ўсяночнае богаслужэнне) — маюць кароткае пасляслоўе ў форме калафона з тэкстам: "Доконана быс сия книга у великомъ граде Кракове при державе великого короля полского Казимира и докончана быс мещанином краковскимъ Шваиполтомъ Фиоль из немец немецкого роду Франкъ. И скончасас бо божием нароженіемъ 14 съть девять десят 1 лето", гэта значыць, у 1491 годзе. Іншыя дзве кнігі — "Трыёдзь посная" і "Трыёдзь каляровая" не маюць выхадных звестак. Аднак на "Трыёдзі каляровай" ёсць надпіс на стужцы: "Фіёль" і па характэрных для яго друкарскіх матэрыялах кнігі прыпісваюцца Фіёлю. З іншых дакументальных крыніцаў вядома, што ён быў католікам, арыштоўваўся кракаўскай інквізіцыяй па падазрэнню ў ерасі, але быў апраўданы судом у 1492 годзе. На думку даследчыка беларускай кніжнай культуры Івана Саверчанкі, "ёсць падставы лічыць выданні Ш.Фіёля першымі беларускімі кірылічнымі кнігадрукамі на царкоўнаславянскай мове". На гэтай падставе робіцца высновa, што беларускае кнігадрукаванне "пачалося не з 1517 г., як мы прызвычаіліся меркаваць, а менавіта з 1491 г., з "Актоіха" Ш.Фіёля[4].

Мне падаецца, што выданні Ш.Фіёля ў сталіцы Каралеўства Польскага былі хутчэй нямецка-польскім культуртрэгерствам, адрасаваным праваслаўнай Русі наогул, у першую чаргу Беларусі, Украіне і, магчыма, Наўгародскаму ды Пскоўскаму княствам. Верагодна, што кірылічнае кнігавыдавецтва было камерцыйным прадпрыемствам, разлічаным на шырокі рынак праваслаўнага рэгіёна Усходняй Еўропы. Яно не ўзнікла ў кантэксце станаўлення беларускай літаратуры, кнігі Ш.Фіёля пры іх грунтоўным тэксталагічным аналізе акажуцца, бадай, копіямі рукапісных падручнікаў праваслаўнага богаслужэння.

Пачынальнікам беларускай рэнесансава-гуманістычнай літаратуры быў наш першадрукар, свецкі біблеіст-асветнік і пісьменнік Ф.Скарына, які, верагодна, меў кнігі Ш.Фіёля, і, магчыма, яны паўплывалі на ягоны выбар літаратурна-выдавецкай прафесіі. Ад яго пражскага і віленскага выдавецтваў пачалося шырокае развіццё кнігавыдавецкай справы ў Беларусі, Літве, Расіі і Украіне. Вакол друкарняў групаваліся пісьменнікі, тэолагі, асветнікі, мастакі. Паводле падлікаў І.Саверчанкі, другая ў Беларусі друкарня, Берасцейская (1553–1570), заснаваная Мікалаем Радзівілам Чорным (1515–1565), выдала каля 25 кніг, у тым ліку славутую пратэстанцкую Радзівілаўскую Біблію на польскай мове (1563). Тады ж Нясвіжская друкарня Мацвея Кавячынскага выдала 9 кніг, у тым ліку дзве кнігі Сымона Буднага на беларускай мове — "Катэхізіс" і "Пра апраўданне грэшнага чалавека перад Богам" (1562). Венграўская і Лоская друкарні Я.Кішкі (1572–1592; цяпер Венграва і Лоск — вёскі ў Валожынскім раёне) выпусцілі ў свет 17 кніг, пераважна на польскай мове.

Цэнтрам кнігавыдавецкай справы заставалася Вільня, дзе Ф.Скарына ўпершыню ў Беларусі і Усходняй Еўропе выдаў свае "Псалтыр" і "Малую падарожную кніжку". Яго традыцыя працягвалася ў другой палове XVI — XVII ст., калі тут працавалі ў розныя гады каля 15 друкарняў. Былі яны і ў іншых беларускіх гарадах — Мінску, Магілёве, Слуцку, Полацку, Пінску, Слоніме, Гародні і мястэчках Заблудава, Буйнічы, Ашмяны, Любча, Узда. Урэшце кнігі выдаваліся нават у вёсках і фальварках. Напрыклад, у Цяпіне Полацкага раёна небагаты шляхціц Васіль Цяпінскі каля 1570 года заснаваў друкарню і ўпершыню апублікаваў на беларускай мове Евангелле паводле Мацвея, Марка і няпоўна паводле Лукі. Працягвалася ў эпоху Рэнесансу і рукапісная кніжная традыцыя, пераважна ў манастырах Супрасльскім, Жыровіцкім, Ляшчынскім каля Пінска, Куцейнаўскім каля Оршы, Слуцкім Траецкім і найбольш вядомым Свята-Траецкім Віленскім.

Эпоха гуманістычнага Адраджэння — гэта амаль два стагоддзі шырокага развіцця свецкай і царкоўнай адукацыі. Ініцыятарамі школьнага і універсітэцкага асветніцтва былі праваслаўныя брацтвы, пазней — каталіцкія (рыма-каталіцкія і уніяцкія) калегіі. У 1579 годзе езуіты заснавалі Віленскую акадэмію, дзе вучыліся славутыя пасля пісьменнікі, мастакі, царкоўныя і палітычныя дзеячы, у тым ліку Сімяон Полацкі. Каталіцкія школы і Віленская акадэмія адрадзілі цікавасць грамадства да антычнай культуры, бо выкладанне ў старэйшых класах калегіумаў і ва універсітэтах вялося на лацінскай мове; антычная літаратура, культура, грэчаская мова і лацінь займалі важнае месца ў адукацыйных праграмах. Яны зацікавілі адукаваных людзей антычнай мастацкай культурай, старагрэчаскай і лацінскай літаратурамі.

### 4.2. Навалацінская паэзія: Ян Вісліцкі і Мікола Гусоўскі

У эпоху Сярэднявечча сфарміраваліся два вялікія рэгіёны пераемнікаў антычнай культурнай традыцыі: усходні, які ўлучаў Візантыйскую імперыю і сферы яе ўплыву праз хрысціянства ўсходняга абраду (Русь, Каўказ, Малдавія, Валахія, Балгарыя і некаторыя азіяцкія ды афрыканскія рэгіёны); заходнееўрапейскі, пераважна германа-раманскі, і цэнтральнаеўрапейскі (Чэхія, Польшча, Прыбалтыка) рэгіёны, якія прынялі хрысціянства па рымскаму абраду. Функцыі старагрэчаскай мовы па-за Візантый-

* Працяг. Пачатак у №№ 7–9.

скай імперыяй абмежаваліся царкоўна-службовымі функцыямі: Септуагінта, іншыя грэка-візантыйскія тэксты служылі тут першакрыніцамі і сродкамі багаслоўскай адукацыі. Апрача сярэдневяковай простанароднай латыні, што выконвала функцыі мовы навукі, адукацыі, юрыспрудэнцыі, масавай літаратуры, тут у эпоху Рэнесансу адрадзілася класічная латынь, на ёй тварылася высокая, элітарная паэзія. Узнікла новалацінская літаратура — унікальная мастацкая з'ява той эпохі, калі агульнай прыкметай развіцця прыгожага пісьменства, пачынаючы з "Боскай камедыі" (1321) А.Дантэ, стала шырокае выкарыстанне народных гаворак, пераход іх на ўзровень літаратурных і агульнадзяржаўных моваў.

Ва ўмовах двух- і трохэтнічнага Вялікага Княства Літоўскага, а пасля Люблінскай уніі 1569 года — канфедэрацыі Беларусі, Літвы, Польшчы і Украіны — культурна-нацыянальная дыферэнцыяцыя народаў гэтай дзяржавы дапаўнялася культурнай інтэграцыяй. Вынікам аб'яднаўчых працэсаў была наяўнасць агульных феноменаў культуры ўсіх суб'ектаў гэтай дзяржавы. Калі, напрыклад, Ф.Скарына і яго паслядоўнік В.Цяпінскі — бясспрэчна беларускія першадрукары, асветнікі і пісьменнікі, Марцінас Мажвідас (памёр у 1563) — літоўскі асветнік і першадрукар, Ян Каханоўскі (1530–1584) — польскі паэт, то пра некаторых іншых пісьменнікаў эпохі Рэнесансу такая адназначная нацыянальная ідэнтыфікацыя немагчымая. Новалацінскія паэты Мікола Гусоўскі (верагодна, этнічны беларус), яго сучаснік беларус Ян Вісліцкі ўвайшлі ў гісторыю беларускай, літоўскай і польскай літаратуры. Новалацінскі паэт, тэарэтык літаратуры і тэолаг Мацей Казімір Сарбеўскі (1595–1640) нарадзіўся ў Польшчы, свае лекцыі па рыторыцы, паэтыцы, антычнай культуры і тэалогіі чытаў у Полацку і Вільні. Беларускі пісьменнік Сімяон Полацкі (1629–1680) у Беларусі пісаў свае творы на старабеларускай, польскай і лацінскай мовах, а пасля эміграцыі ў Маскву (1664) стаў пачынальнікам расійскай прафесійнай літаратуры і прыдворнага тэатра. Мялет Сматрыцкі (1577–1633) і Лаўрэн Зізаній (памёр каля 1534) нарадзіліся ва Украіне, а іх літаратурна-асветная дзейнасць праходзіла ў Беларусі.

Новалацінская паэзія XVI — першай паловы XVII ст. ад пачатку была свецкім мастацтвам, адкрытасцю да сацыяльна-палітычных, мастацкіх і этычных праблемаў грамадства засведчыла сваю рэнесансавую існасць. Яе мастацкая унікальнасць у тым, што ўзнікла яна на стадыі ранняга гуманістычнага Адраджэння ў эпоху Скарыны, калі школы тыпу езуіцкіх калегіумаў, дзе вучылі на ўзорах лацінскай літаратуры, штудыявалі практычную і тэарэтычную паэтыку, былі хутчэй рэдкім выключэннем, чым масавай з'явай. На думку даследчыкаў, новалацінская паэзія была пераемніцай антычнай спадчыны, школай паэтычнага майстэрства для пачынальнікаў літаратуры ў роднай мове[5].

Якраз у тыя гады, калі Ф.Скарына рыхтаваў да друку ў Празе беларускую Біблію (1517–1519), сын небагатага шляхціца Ян Вісліцкі (каля 1480–1520-ыя гады) апублікаваў у Кракаве новалацінскую гісторыка-эпічную паэму "Пруская вайна" (1516), прысвечаную эпахальнай перамозе Беларусі, Літвы і Польшчы над Тэўтонскім ордэнам пад Грунвальдам (1410). Захаваўся унікальны экземпляр гэтай кнігі ў бібліятэцы Кракаўскага універсітэта. Паэма передрукоўвалася ў Польшчы (1887), перавыдадзена з каментарамі польскім даследчыкам Я.Смярэкам (1933). На рускую мову фрагменты паэмы пераклаў Я.Парэцкі[6].

Мяркуюць, што Ян Вісліцкі вучыўся ў Кракаўскім універсітэце, уваходзіў у літаратурны гурток прафесара Паўла Русіна з Кросна, атрымаў там вучоныя ступені бакалаўра і магістра свабодных мастацтваў, верагодна, у тым жа 1506 годзе, калі ступень бакалаўра атрымаў Ф.Скарына. У 1510–1512 гг. чытаў студэнтам курсы па філасофіі Арыстоцеля, матэматыцы Эўкліда, рыторыцы Цыцэрона. Тады ж ён напісаў хвалебныя эпіграмы сваім сябрам і апекунам, верш, прысвечаны Аршанскай бітве 1514 года — перамозе атрадаў беларуска-літоўскага і польскага войска пад камандаваннем К.І.Астрожскага над вялікай арміяй маскоўскага князя Васіля III. Урэшце закончыў у 1515 годзе твор сваіх бяссонных начэй — "Пруская вайна" (1515). Паводле вобразаў роднага краю гэтага твора можна меркаваць, што паэт нарадзіўся на тэрыторыі летапіснай Літвы — цяперашняй заходняй Беларусі ў рэгіёне паміж Клецкам і Пінскам, дзе працякае рэчка Вісліца[7].

Паэма цікавая не толькі як мастацкі гімн перамозе над Тэўтонскім ордэнам, а ў другой частцы — пастаральнымі матывамі эпічнага ўслаўлення шлюбу Ягайлы з беларускай князёўнай Софіяй Гальшанскай (ад гэтага шлюбу пайшлі каралі Ягелонскай дынастыі). Ёсць у паэме лірычнае самавыяўленне паэта, рэдкае для тагачаснай аратарскай або апалагетычнай паэзіі. У прысвячэнні мецэнату і вучонаму-гуманісту Пётру Таміцкаму, епіскапу кракаўскаму і перамышльскаму, кароннаму падканцлеру, Ян Вісліцкі напісаў:

Я самотную песню запеў — агарнуў мяне жаль.
Голуба быццам ці лебедзя сумны напеў
Не інакш як бязлітасны лёс звеяў з вуснаў маіх.
Сапраўды, бо ці толькі спявае адзін салавей?
А пеўчыя ж птушкі, а дрозд? А крумкач,
хоць і голас грубы?

Памер вершаў гэтага твора — гамераўскі ўрачысты гекзаметр, ім паэт славіў подзвігі палкоў Ягайлы ў Грунвальдскай даліне.

У адпаведнасці з гістарычнымі фактамі паэт не замоўчвае магутнасці і ваеннай доблесці крыжакоў. Саюзныя народы перамаглі захопнікаў і каланізатараў не толькі зброяй, але і сілаю духу, маральнай перавагай, моцным саюзам славяна-літоўскіх народаў. Кароль Ягайла перамог "праслаўленых ва ўсім свеце багатыроў", бо пасля Крэўскай уніі 1385 года ўзначаліў найвялікшую ў Цэнтральнай Еўропе канфедэрацыю.

У карціне бітвы Ян Вісліцкі зноў кажа пра беларусаў: "Далей у шэрагах крочаць наперад беларусы, // Следам з дзідамі ідуць і літоўцы, настойлівыя і бясстрашныя". Такім чынам, паэт быў адным з першых у Еўропе, хто назваў наш народ этнонімам *беларусы*. У апісанні ўрачыстага вяселля Ягайлы і Софіі Гальшанскай ён называе нявесту караля "прыгажуняй, дочкай Беларусі"[8]. У гістарычных дакументах, хроніках і касмаграфіях XVI ст. беларусаў звычайна называлі *русінамі* або *літвінамі*.

Поруч з этнонімам *беларусы* Ян Вісліцкі выкарыстоўваў у якасці мастацкай міфалагемы архаічныя найменні, называў свой край Сарматыяй, а сябе — паэтам з ускраінаў Сармацкай зямлі". Навуковая гісторыя ведае этнонім *сарматы* — агульнае найменне качавых народаў іранскай групы, якія рассяліліся ў III ст. да н.э. — 4 ст. н.э. у паўднёвых стэпах: ад ракі Табол на ўсходзе і да Дуная на захадзе. З антычных крыніцаў вядомыя сярод сарматаў *аланы, раксаланы*, іншыя плямёны. У III ст. іх пацяснілі готы, а ў IV ст. іх тэрыторыі занялі гуны. Разам з плямёнамі готаў і гунаў сарматы ўдзельнічалі ў паходах на Рымскую імперыю, а тыя, што аселі ў прычарнаморскіх стэпах і на Каўказе, змяшаліся з пазнейшымі цюркскамоўнымі і славянскімі плямёнамі, удзельнічалі ў этнагенезе асецінскага народа.

Еўрапейскія гуманісты XV–XVI стст. следам за антычнымі пісьменнікамі і гісторыкамі называлі скіфамі, сарматамі, раксаланамі ўсе народы, што жылі на ўсход ад Віслы да Дона. Ян Вісліцкі добра ведаў геаграфію і гісторыю свае радзімы, але ўмела "ўпісваў" паэму ў агульнаеўрапейскі кантэкст, метафарычна называў Сарматыяй Вялікае Княства Літоўскае, гістарычную Літву і Беларусь. У прадмове-прысвячэнні да твора ён кажа: "Гэту кнігу я прысвяціў як хваласпеў Жыгімонту, непераможнаму каралю еўрапейскай Сарматыі, урэшце радзіме Польшчы, дзе выхаваўся"[9]. Пазней (XVI–XVII стст.) *сарматызм* аформіўся ў асобную, арыентаваную на мясцовую традыцыю плынь мастацкай і нават пабытавай культуры Рэчы Паспалітай — федэратыўнай дзяржавы палякаў, беларусаў і літоўцаў. Творчасць Яна Вісліцкага аказалася, такім чынам, ля вытокаў гэтага мастацкага светапогляду, стылю і кірунку.

Паэма "Пруская вайна" складаецца з трох частак, або, згодна з тагачаснай традыцыяй, трох *кнігаў*. Першая частка — гэта паэтычная прэлюдыя, экспазіцыя да гераічнага сюжэта, умоўна-малітоўны зварот (у гамераўскай, антычнай традыцыі) да алімпійскіх багоў і музы эпічнай паэзіі Каліёпы з просьбай даць натхненне для апалогіі тагачаснага караля і вялікага князя Жыгімонта I, яго слаўнага дзеда Ягайлы, іншых каралёў Польшчы. У канцы гэтага панегірыка бог сонца і апякун мастацтва раіць паэту спыніць слаўленне "каралёў сармацкіх", пачаць песню пра ваенныя подзвігі пераможцаў Грунвальдскай бітвы.

Цэнтральная частка паэмы абазначана аўтарам так: "Кніга другая — пра літвінаў, якія жывуць у лясным краі. У ёй праслаўляецца род непераможнага Ягайлы, апавядаецца аб братах Марыі з Пталамейскай Сірыі і пра жорсткія войны". Гэта — пластычна-вобразная апрацоўка разнастайных гістарычных крыніцаў: "Гісторыі Польшчы" Яна Длугаша, "Хронікі Стрыйкоўскага" і "Хронікі Быхаўца", лістоў Ягайлы да жонкі Ганны, народных легендаў і паданняў. Шырока выкарыстаны і пераасэнсаваны вопыт антычных пісьменнікаў: паэт стварае мастацкія метафары шляхам імітацыі язычніцкай міфалогіі і замены паняццяў адпаведнымі эўфемізмамі: збожжа — гэта "дары Цэрэры", "пачалася вайна" — "Марс жорсткі паўстаў" і да т.п. Верагодна, паэт добра ведаў фальклорную вобразную сістэму, па-майстэрску выкарыстаную невядомым аўтарам гераічнай паэмы "Слова пра паход Ігаравы" (канец XII ст.): "Немизе кровави брезе не бологом бяхуть посеяни — посеяни костьми руских сынов". У паэме Яна Вісліцкага ёсць аналагічны вобраз літоўскіх прусаў — ахвяраў тэўтонскага генацыду: "Гаротных гетаў (прусамі называў іх старадаўні продак) выганяюць у жорсткіх бітвах Марсам шчаслівым. У барозны сеюць не зерне, а нябожчыкаў" (пераклад з рускага падрадкоўніка. — **У.К.**).

Трэцяя частка ("кніга") паэмы прысвечана шчасліваму шлюбу караля Ягайлы, які не меў дынастычнага наступніка ад папярэдніх двух шлюбаў, з беларускай князёўнай Софіяй Гальшанскай. Гэтая частка адрозніваецца сваім аратарскім і панегірычным стылем, гімнам у гонар заснавальнікаў Ягелонскай дынастыі каралёў, а месцамі — пастаральнымі матывамі апавядання "пра тое, як Юпітэр багоў турбаваў, шукаючы князю сівому сужонку". Тут дамінуе лірычны вобраз любіміцы народа, самай простай, шляхетнай і прыгожай залатавалосай Сонькі, дачкі зямлі Беларускай са славутага роду Гальшанскіх, што красою сваёй пераўзышла багіняў і німфаў. Наследуючы антычна-гамераўскай традыцыі, Ян Вісліцкі не без гумару апавядае, як нябесны ўладар Юпітэр склікае нараду алімпійскіх багоў, каб выбраць нявесту каралю. Багіня Юнона абяцае выбранніцам шчасце і багацце, Мінеўра гарантуе іхняму спадчынніку мудрасць, а бог вайны Марс зычыць усёй дынастыі ваеннай славы. Урэшце багіня кахання прыводзіць выбранніцу — "німфу русінаў" Софію. Народ сустракае шлюб радаснымі песнямі. Каралеўскае вяселле намалявана ў фальклорным стылі: у замках напеўна гуслі іграюць, урачыста пераклікаюцца чароўныя гукі ліры і гусляў, усе радасна вітаюць князя і яго маладую сужонку.

Сваёй трохчасткавай кампазіцыяй паэма Яна Вісліцкага нагадвае сімфонію, выяўленую сродкамі антычнай паэтыкі, удала спалучанай з хрысціянскай апалогіяй і фальклорнай маляўнічасцю. Гэты пісьменнік быў пачынальнікам свецкай плыні старабеларускай эпічнай паэзіі, прыбранай у антычнае адзенне — класічную латынь. Вялікія гістарычныя падзеі і рыцарскія подзвігі Ягайлы і Вітаўта падсвечаны фрагментамі эпічнага малюнка сваёй вялікай (Княства) і роднай (Беларусь) бацькаўшчыны.

Сімвалічны вобраз Радзімы стварыў сучаснік Яна Вісліцкага новалацінскі паэт, у маладосці палясоўшчык, пазней дыпламат Мікола Гусоўскі, аўтар выдатнай ліра-эпічнай паэмы "Песня пра зубра" (1522). На думку беларускіх і польскіх даследчыкаў, М.Гусоўскі нарадзіўся ў Беларусі ў 1470-ых гадах, верагодна, у рэгіёне летапіснай Літвы ў сям'і католіка-баярына, княжацкага палясоўшчыка. Пра гэта сведчыць ягоная паэма. У 1520–1522 гг. у складзе дыпламатычнай місіі біскупа Эразма Цёлака (Вітэліуса) паэт пабываў у Германіі і каля чатырох гадоў у Рыме пры ватыканскім двары папы Льва X, дзе вяліся перамовы пра стварэнне хрысціянскай кааліцыі для барацьбы з агрэсіўнымі планамі Турцыі і яе васала Крымскага ханства. Падчас эпідэміі чумы Э.Цёлак памёр, а яго сакратар М.Гусоўскі вярнуўся на радзіму, выдаў у Кракаве, дзякуючы падтрымцы каралевы Боны, сваю паэму "Песня пра зубра" (1523), напісаную ў Рыме па просьбе папы і па заказу свайго мецэната і сябра — епіскапа Эразма. Паэма выдавалася ў Беларусі: спачатку ў перакладзе на рускую мову Я.Парэцкім і Я.Семяжонам (1968), пазней выйшла некалькі выданняў у перакладзе на беларускую мову Я.Семяжона[10]. Навуковы часопіс Беларускага інстытута навукі і мастацтва ў Нью-Йорку апублікаваў гэты твор у перакладзе выдатнай паэткі Наталлі Арсеньевай[11].

Гуманістычны і патрыятычны, вялікалітоўскі светапогляд Гусоўскага склаўся пад уплывам грунтоўнага знаёмства з культурай італьянскага Рэнесансу і палітычнага красамоўства яго высокаадукаванага дабрадзея Эразма Цёлака. У сваіх рымскіх дыпламатычных прамовах 1501, 1505, 1518 гадоў гэты выдатны гуманіст і палітык выступаў за сацыяльную роўнасць усіх саслоўяў, абгрунтаваў прынцыпы хрысціянскай сацыяльнай этыкі, заклікаў да адзінства і міру ў Еўропе. Гэта былі красамоўныя лекцыі. Лектар знаёміў Еўропу са сваёй Бацькаўшчынай і, між іншым, адзначыў "лёгкасць і прыгажосць" русінскай (беларускай) агульналітаратурнай і дзяржаўнай мовы[12].

Следам за Янам Вісліцкім і з яшчэ большым артыстызмам Мікола Гусоўскі распачаў свецкае паэтычнае мастацтва. Поўная назва ліра-эпічнай паэмы "Carmen de bisontis" сведчыць пра сінкрэтызм гэтага твора, спалучэнне ў ім паэзіі, навуковай лекцыі, элементаў красамоўства і палітычнай публіцы-

стыкі: “Песня пра постаць, дзікасць зубра і пра паляванне на яго”. Паэма арганічна ўвайшла ў літаратурна-мастацкую традыцыю беларусаў, літоўцаў і палякаў. Апрача эстэтычных каштоўнасцяў, ёсць у ёй дакладная інфармацыя пра унікальны цуд нашай прыроды, які сёння набыў значэнне сімвала Беларусі. А поруч у шматлікіх лірыка-публіцыстычных адступленнях адлюстраваны вузлавыя падзеі гісторыі Вялікага Княства Літоўскага, намаляваны вобразы выдатных дзяржаўных постацяў. Урэшце тут па-мастацку і публіцыстычна выявіўся светапогляд аўтара — патрыёта і гуманіста.

Паэму пра зубра аўтар пачынае з аналогіі — параўнання зубрыных ловаў з карыдай — папулярнай да сённяшняга часу забавы, што вядзе свой радавод ад старадаўніх гладыятарскіх баёў на цыркавых арэнах:

Неяк у Рыме пры сціжме людзей незлічонай
Сведкам відовішча быў я — бою быкоў на арэне.
Люд пацяшаўся, гудзелі, як вулей, трыбуны,
Стрэлы ж і коп'і ўпіваліся ў целы жывёлін,
Боль прычыняючы ім невыносны.
Пакуль мы глядзелі,
Як вар'яцеюць быкі і як ярыцца ярасць
З позірку раненых, гул выклікаючы ў цырку, —
Хтосьці сказаў: “Як у нас на зубрынай аблаве”...*

Аўтар зазначае далей, што ён на гэтую рэпліку адказаў аповедам пра “літоўскія” (беларускія) пушчы ды іх насельнікаў — зуброў. Тады яму загадалі апісаць у вершах паляванне на зуброў. Паэт згодна з сярэдневяковым этыкетам і не без тонкай іроніі выдае сябе за самавука і аматара, якому за адну ноч трэба авалодаць класічным паэтычным мастацтвам. У адпаведнасці з традыцыяй антычнай паэтыкі ён звяртаецца да музаў, будзіць крыніцу натхнення вершамзамовай: “О, праявіся з-пад раскі вадой жыватворнай // І ўскаласі маё першае семя на добрае племя!”

Кампазіцыйна паэма грунтуецца на спалучэнні трох мастацкіх планаў: жывапіснага адлюстравання выгляду зубра, ладу жыцця “зубрынага племені” і драматычных сцэнаў палявання на пушчанскага волата; успамінаў пра “залатую эпоху” Вітаўта, калі канчаткова замацавалася магутная беларуска-літоўская дзяржава; урэшце шматлікіх лірычных адступленняў, дзе яскрава выявіліся мастацкія арыентацыі і гуманістычны светапогляд паэта. Жывапіснасць і канцэптуальнасць, паэзія і красамоўства, рэалізм аж да натуралістычных малюнкаў у сцэнах палявання, адкрытая публіцыстыка суседнічаюць і “спрачаюцца” ў творы — ад прадмовы-уверцюры да фіналу. Часам паэт карыстаецца паэтычнай дасціпнасцю, вельмі папулярнай у барочнай паэтыцы. Напрыклад, у экспазіцыі ён адзначае “дзіўнае падабенства пры розніцы ў сэнсе” пяра пісьменніка і выпушчанай атручанай стралы:

Пёры і стрэлы, а ўбойную сілу іх — джала
У яд памачы і пашлі, цеціву адпусціўшы, —
Хай дзе зачэпіць хоць злёгку — жывое загіне!..

Эпічныя і лірычныя фрагменты, жывапісныя малюнак і філасофская медытацыя з дакладнасцю музычнай кампазіцыі пераходзяць у вершаваны трактат, дзе абвяргаюцца тагачасныя міфалагічныя звесткі пра жывёльны свет далёкіх і блізкіх “варварскіх” земляў:

...Лес векавечны, і ён прытаіўся між елак,
Грозны, пануры, магутны рагаты асілак.
Хай ён рыкне, і праўвецца ў радкі мае рэхам
Тое рыканне — набудзе гармонію песня;
Хай ён бадне ў мой радок, каб маглі мы памераць
Бурае дзіва з абшараў Літоўскага княства...

У паэме ёсць успаміны аўтара, бывалага паляўнічага, пра сваю прафесію, нават рэкамедацыі, як паводзіць сябе ў пушчы па суседству з зубрамі, якія ніколі не нападаюць першымі, толькі сцерагуць свае лясныя сялібы ад няпрошанага госця і ахвотнікаў да зубрынага мяса. Першая частка паэмы — бадай што пушчанская пастараль: стрыманае любаванне цудамі прыроды, мудрасцю і прыгажосцю зуброў — ад маленькіх цялушачак і бычкоў, што забаўляюцца ў статку на пушчанскіх палянах, да магутных прысадзістых волатаў, што наладжваюць сваё “свята Венеры” і свае “рыцарскія турніры”. Паэт захапляецца сямейнай вернасцю гэтых шляхетных звяроў: “Вернасць у парах зубрыных адно толькі смерцю // Можа парушыцца: скажам, самца забадалі — // І аўдавелая матка вяртаецца ў статак...”

Асобны раздзел паэмы аўтар пасвяціў апалогіі роднага краю, яго пушчанскіх скарбаў, якія “нашы людзі на золата не памяняюць”; пахваліў мудрыя ўказы, бо яны не дазваляюць знішчаць ні зубрыцаў, ні моладзі, ашчаджаюць лясныя багацці. І тут не ўстрымаўся на пазіцыі толькі паэтыкі: па традыцыі біблейскіх прарокаў пачаў выкрываць безгаспадарчасць, праўда, далікатна, тлумачыў яе маладосцю грамадства і народа: “Мы яшчэ дзеці ў свеце хрышчоных і верым у казкі Медэі”. Але і некаторыя гуманісты эпохі Рэнесансу, як адзначалася ў папярэдніх публікацыях, яшчэ не вызваліліся ад міфалагічных забабонаў, легалізаваных тагачаснаю царквою насуперак вучэнню Хрыста: верылі ў справядлівасць смяротных пакаранняў ведзьмакоў і ведзьмаў, “што патаемна знаюцца з сілай нячыстай”. М.Гусоўскі апісаў гэтае ўзаконенае дзікунства, але ўхіліўся ад яго выразнай маральнай ацэнкі. Неадназначная маральная і эстэтычная ацэнка паэтам дзікага для сучаснай экалагічнай свядомасці палявання на зуброў, іншых лясных жыхароў, яскрава і пластычна апісанага ў цэнтральных раздзелах паэмы. Магчыма, таму, што звяроў тады было больш, чым людзей, а паляванне на іх ад старадаўніх часоў заставалася важным эканамічным фактарам. Праўда, аўтар паэмы асуджае ловы, якія канчаюцца людскімі ахвярамі. “...Проста шалёная прыхамаць князя-вар'ята, // І не адмые нявіннай крыві венцаносец // З лаўраў сваіх паляўнічых і ратнай забавы”.

У наступным раздзеле — панегірыку вялікаму князю Вітаўту, пры якім пачаліся гэтыя пушчанскія ловы, ён апраўдвае іх, асвячаючы высокімі дзяржаўнымі інтарэсамі: тады, маўляў, гэта была рыцарская героіка, а не silviludia (лясная забава). Бо грозны Вітаўт “...ставіў аголены меч свой, як слуп пагранічны, перад нашэсцямі ворагаў з поўдня і з усходу”. І тут паэт дае волю свайму пафаснаму гневу, апавядае хрысціянскай Еўропе пра гераізм народа, які грудзьмі сваімі бароніць яе ад варвараў:

Войны! Злачынная справа — вайна — выклікае
Гнеў мой, і слёзы, і боль. Без падтрымкі, бясконца
Войны вядзём мы за ўвесь безудзельны свяшчэнны
Братні саюз хрысціянства з навалай з усходу.
.............................................................
Мы на пярэднім краі хрысціянства заставай
Орды варожыя грудзі на грудзі прымаем:
Кроўю сплываючы, мы абязлюдзелі ў бітвах,
Курыцы клюнуць няма дзе на целе ад ран незагойных.
Рэкамі кроў наша льецца, і гэтыя рэкі,
Хлынуўшы ўпоперак ордам татара-турэцкім,
Бег іх імклівы сціпаюць з усходу на захад...

У заключнай частцы паэмы М.Гусоўскі зноў вяртаецца да ідэі адзінства хрысціянскай веры і хрысціянскіх народаў, абяссіленых братазабойчымі войнамі на прасторах Княства. Тут, верагодна, паэт мае на ўвазе не толькі мясцовыя “наезды”, але і варажнечу паміж беларуска-літоўскай дзяржавай і Масквою:

Спынім забойствы! Сумленне, і розум, і гонар
Уладна загадваюць кніжніку: як са званіцы,
Бі ў сваё звонкае слова, узбройвай народы
Супраць разбою! Бясконца купае і губіць
Марс збраяносны людзей у крывавых купальнях.
Свет хрысціянства з яго хрысціянскаю верай
Трэснуў даўно, і расколіна вельмі глыбока
Ў стрыжань пайшла, скалануліся веры падрубы!

Асуджае паэт братазабойчыя міжусобныя войны, калі “б`юцца князі-ваяводы, а стогнуць народы” ды гэтым карыстаецца турак, агнём і мячом вынішчае ўсе нашы пасады. “Песня пра зубра” завяршаецца паэтычнай малітвай да Боскай Маці, прачыстай Дзевы Марыі з просьбай сабраць усіх пад сваю ахову, як птушка пад крыламі сваіх птушанят. Яшчэ просіць паэт Заступніцу напомніць нашым дзяржаўцам, што забылі свае абавязкі, бо “гэта ваўкі пад ягнячым руном красамоўства”.

Праз год пасля выхаду ў свет “Песні пра зубра” Мікола Гусоўскі з дапамогай, верагодна, самога караля Жыгімонта I апублікаваў невялікую аказіяльную (на выпадак) новалацінскую паэму “Новая і славутая перамога над туркамі ў ліпені месяцы” (Кракаў, 1524). Гэта быў непасрэдны водгук на падзею — разгром турэцка-татарскага наезду летам 1524 года на паўднёвыя ваяводствы Княства. Не маючы падрабязных крыніцаў, паэт абмежаваўся апалагічнай одай у гонар пераможцаў, эпічнай апрацоўкай афіцыйных паведамленняў аб паражэнні і палоне захопнікаў. Ужо хворым інвалідам ён зноў узяўся за пяро, каб апець перамогу, бо ўсё жыццё чакаў яе, заклікаў хрысціянскія краіны аб'яднацца і папярэдзіць смяротную небяспеку з поўдня.

Для сучаснага беларускага чытача паэма цікавая і як паэтычнае апісанне славутай Літоўскай Пагоні — праследавання ворага-грабежніка або здраднікаў сіламі шляхецкіх харугваў і ўсесаслоўнага апалчэння. У тэксце твора ёсць сцэны грабежніцтва ворагаў і пакуты няшчасных ахвяраў (“Вораг узяўся цяпер спусташаць нашы вёскі і нівы, // Гоніць з сабою людзей — ногі іх пухнуць ад пут, // Многія леглі навекі ў лясах векавых ды балотах, // Іншыя ледзьве ідуць — чуюцца стогны і плач...”). А следам — дакладнае апісанне *Пагоні*, яно пераклікаецца праз стагоддзі з натхнёнай песняй-вершам Максіма Багдановіча “Пагоня”: “Коні нястрымна імчаць, скачуць і ноччу, і ўдзень. // Кліч падбадзёрвае вояў, адзін памагае другому, // Сілу і гарт прыдае слова свайго караля [...]. Вораг пабіты бяжыць, чуе пагібель сваю [...]. Пагоню спыніць немагчыма [...]. Нашу Пагоню заўважыў чужак на бязлюдных раўнінах, // Воінаў жменьку — не раць — вораг адолець не змог [...]. Воін літоўскі сцягі як пераможца панёс”[13].*

У апошнія гады жыцця (1525–1532) безнадзейна хворы М.Гусоўскі апублікаваў шэраг прывітальных эпіграмаў і лірычных вершаў, сказаў пра сваю гуманістычную мару пра гармонію асобы, грамадства і дзяржавы. Гэты ідэал прыкметны ў апошняй з тых, што дайшлі да нас, паэме “Жыццё і дзеі святога Гіяцынта” (1525). Тэмай для яе паслужыла асветніцка-місіянерская дзейнасць польскага манаха-дамініканца, які пабываў на Русі напярэдадні мангола-татарскага нашэсця (1222–1226). У паэтычнай апалогіі Гіяцынта (Іакінфа — па-грэчаску) праглядваецца ўсё тое ж чаканне героя — дасканалага хрысціяніна, які прысвяціў бы сваё жыццё народам наогул і кніжнаму добраму хрысціяніну ў прыватнасці. Такім быў, на думку паэта, сярэдневяковы славянскі асветнік Гіяцынт. Разам з тым паэт праслаўляе дамангольскую Русь.

Другая частка паэмы — памфлет супраць Лютэра і лютэранства. Адзначым тут эстэтычную скіраванасць палемікі аўтара: тэалогія лютэранства непрымальная для яго ў першую чаргу таму, што яна руйнуе красу храмаў і веліч богаслужэння, не дазваляе ўрачыстымі песнямі славіць Маці-Дзеву, яе вялікую любоў да кожнага чалавека. Аргументуючы неабходнасць узнёслага царкоўнага мастацтва, паэт казаў:

Вот и для этого нам образа и органы нелишни,
И по ладам допускаем напевы хоров голосистых,
Уши ленивые песней искусной священной ласкаем,
Чтобы дитя привыкало к прекрасному
в ранние годы...[14].

Такім чынам, у беларускай культуры ранняга Рэнесансу (першая палова XVI ст.) сфарміраваліся два тыпы творчасці і дзве плыні гуманітарнага асветніцтва. Першы тып узнік з сярэдневяковай хрысціянскай традыцыі, узбагачанай дасягненнямі еўрапейскай рэнесансавай думкі і тэхнічнага вынаходніцтва. Ф.Скарына здолеў не толькі істотна пашырыць асвету, навуку і мастацкую культуру сваёй радзімы праз кнігадрукаванне, але і спалучыць старадаўнюю мудрасць, паэзію і красамоўства Бібліі з сістэмай рэнесансавай гуманітарнай навукі і мастацкай культурай. З другога боку, новалацінскія паэты Мікола Гусоўскі і Ян Вісліцкі сродкамі лацінскай мовы і антычнай паэтыкі таленавіта ўпісалі сваю Бацькаўшчыну, яе гістарычную і культурную традыцыі, непаўторную красу роднага краю ў кантэкст агульнаеўрапейскай рэнесансавай культуры.

---

* Тут і далей цытаты з паэмы М.Гусоўскага прыводзяцца ў перакладзе з лацінскай на беларускую мову Я.Семяжона па выданню: Гусоўскі М. Песня пра зубра. Мн., 1973.

* Фрагменты з паэмы “Перамога над туркамі” прыводзяцца ў перакладзе з лацінскай мовы Юрася Свіркі і Якава Парэцкага. У цытатах выдзелена мною. — **У.К.**

[1] Карский Е.Ф. Белоруссы. Т. III. Очерк словесности белорусского племени. Вып. 1: Народная поэзия. М., 1916; Ён жа. Белоруссы. Т. III. Вып. 2.: Старая белорусская письменность. Пг., 1921.

[2] Гарэцкі М. Гісторыя беларускай літаратуры. Вільня, 1920; 4-ае выд.: Мн., 1926; сучаснае перавыданне: Гарэцкі М. Гісторыя беларускай літаратуры. Мн., 1992.

[3] Карский Е.Ф. Белоруссы. Т. III. Вып. 3: Художественная литература на народном языке. Пг., 1922. С. 5.

[4] Саверчанка І. Aurea mediacritas. Кніжна-пісьмовая культура Беларусі: Адраджэнне і ранняе барока. Мн., 1998. С. 20.

[5] Дорошкевич В.И. Новолатинская поэзия Белоруссии и Литвы: первая половина XVI в. Мн., 1979. С. 5.

[6] Парэцкі Я.І., Прэнская Ю.І. Паэма Яна Вісліцкага “Пруская вайна” // Беларуская літаратура і літаратуразнаўства: Міжвузаўскі зборнік. Вып. 1. Мн., 1973. С. 161–202.

[7] Дорошкевич В.И. Новолатинская поэзия Белоруссии и Литвы... С. 104–107.

[8] Там сама. С. 175.

[9] Дорошкевич В.И. Новолатинская поэзия Белоруссии и Литвы... С. 107.

[10] Гусовский Н. Песня о зубре. Пераклад з лацінскай Я.Парэцкага і І.Семяжона // Нёман. 1967. № 7; Гусоўскі М. Песня пра зубра. Мн., 1973.

[11] Крыніца. 1997. № 7. С. 3–32.

[12] Дорошкевич В.И. Новолатинская поэзия Белоруссии и Литвы... С. 136—137.

[13] Гусоўскі М. Перамога над туркамі. Паэма // Полымя. 1990. № 6. С. 147—150.

[14] Гусовский Н. О жизни и деяниях божественного Иокинфа. Перевод Я.Порецкого // Беларуская літаратура і літаратуразнаўства: Міжвузаўскі зборнік. Вып. 2. Мн., 1974. С.174.

# Жрацы тэатра з Маладзечна

Таццяна АРЛОВА

Яны ганарліва завуцца Мінскім абласным драматычным тэатрам, усяляк падкрэсліваючы сваю набліжанасць да сталіцы. Тэатр з Маладзечна – калектыў асаблівы. Мне даводзілася бачыць тэатры-спадарожнікі Масквы і Санкт-Пецярбурга. Гэта былі бездапаможныя копіі. Там збіраліся людзі, што не знайшлі сабе месца працы ў сталіцы, і думкамі, душой яны заставаліся выпадковымі гасцямі.

Атмасферу Маладзечанскага тэатра з поўным правам можна назваць хатняй. У зале і фае добра адчуваецца плячо суседа, можна павітацца і пагутарыць, таму што па вялікаму рахунку ўсе ўсіх ведаюць. За кулісамі адна невялікая па тэатральных мерках дружная сям'я, гняздо, арганізаванае па прынцыпах балтыйскіх тэатраў. Блізкасць мегаполіса дазваляе часта і шчодра запрашаць на пастаноўкі і для ўдзелу ў спектаклях сталічных майстроў. Але галоўнае – гэта адказнасць за мастацкі ўзровень, імкненне з годнасцю ўвайсці ў сталічны тэатральны кантэкст. А ў чымсьці і паказаць прыклад амбіцыёзным мінскім калегам.

Невялічкі па памерах і акцёрскаму складу тэатр упарта і якасна трымае свой тэатральны фестываль "Маладзечанская сакавіца", цудоўна разумеючы, што гэта – залог ягонага ўласнага росту. На ім ён абкатвае сваё мастацтва, набіраецца розуму і ўражанняў. Ім прыцягвае да сябе пільную ўвагу тэатральнай грамадскасці Беларусі.

Нязменная добразычлівасць крытыкаў да тэатра тлумачыцца тым, што тэатр штогод набірае моцы і не перастае нас здзіўляць. То новага аўтара адкрыюць, то скандальную п'есу паставяць, то возьмуць удзел у якой-небудзь акцыі, то проста сядуць у свой бразгатлівы аўтобус і заявяцца ў Мінск на канферэнцыю або семінар ці на чые-небудзь цікавыя гастролі. Ім усё цікава, у адрозненне ад занятых мінскіх калег.

Свой спіч у гонар Маладзечанскага тэатра я вымаўляю таму, што прасякнута пачуццём сімпатыі да ягонага акцёрскага калектыву, які імкнецца з гонарам несці на сваіх крохкіх плячах разнастайны і арыгінальны рэпертуар – ад бытавой камедыі да трагіфарса. Дастаткова зірнуць на афішу.

У ягонай біяграфіі, напрыклад, два сексуальныя баевікі. Скандальная "Саламея і яе амараты" і "Секс па перапісцы". Абодва належаць пяру беларускіх аўтараў. Гнуткі, празорлівы і незакамплексаваны характар кіраўнікоў тэатра выявіўся ў творчай смеласці. Першую п'есу аддалі ў рукі здатнаму шакіраваць публіку рэжысёру Рыду Таліпаву. Другую, якая належыць нікому не вядомаму маладому чалавеку, паставіў мастацкі кіраўнік тэатра Мікалай Мацкевіч.

У тэатральнай практыцы такое здараецца рэдка. Малады даследчык літаратуры і літаратурных працэсаў Лявон Вашко, не вельмі абцяжараны вопытам вандровак па тэатрах, аднойчы напісаў п'есу, паклаў яе ў канверт і адправіў у Маладзечна. Там пачыталі і пазванілі: "Прыязджай!"

На самай справе так не бывае, каб першая п'еса нікому не вядомага аўтара, без сувязей і рэкамендацый, была б адразу прынятая да пастаноўкі. Але Мікола Мацкевіч вырашыў рызыкнуць. І вось адбылася прэм'ера.

Далі адбыцца таму, што мела адбыцца, рэжысёр М.Мацкевіч, мастак Я.Волкаў і акцёры А.Пашкевіч, А.Рахмангулава, Э.Ларыёнава, І.Камышава. Спачатку ў спектаклі ўсё выклікала смех. "Навуковец", даследчык дзіцячых лічылак, што заседзеўся ў халасцяках, дае аб'яву, спадзеючыся знайсці нявесту. Прапаноў хоць адбаўляй. Ідзе на першае спатканне і трапляе ў пікантную сітуацыю. Ледзь вырваўся з учэпістых рук неадукаванай прадаўшчыцы, як ледзь не патрапіў і ў абдымкі сталай старой дзеўкі.

Вырашыўшы больш не выпрабоўваць лёс, наш герой Святаслаў Мазоль чуе па тэлефоне нейкі незямны голас. І тут далучаныя да смешнага гледачы нечакана заціхаюць. Камедыя павольна перацякае ў псіхалагічную драму са смяротным зыходам. Працей было б сказаць: вось, нарэшце, знайшлася тая адзіная, суджаная нашаму герою Богам. Але яна тут жа знікла. Шчаслівага фіналу не атрымалася. Сумную ноту стварае расповед пра незапатрабаванасць адоранага, але закамплексаванага чалавека. Тры жаночыя лёсы скрыжаваліся з адным мужчынскім. Ва ўсіх за плячыма груз памылак, расчараванняў і надзей. Просценькая гісторыя і амаль анекдатычная сітуацыя ўваходзяць у рэчышча філасофскіх разваг пра хуткаплыннасць жыцця, пра змарнаваныя магчымасці, пра існаванне без шчасця.

Ёсць эклектычнасць у п'есе і ў спектаклі. Ёсць прымхі чыстай беларускай ментальнасці. Але падкупляе шчырасць аўтара, цалкам падзеленая выканаўцамі. Асабліва заўважны творчы рост у выкананні ролі Мазаля акцёрам Аляксандрам Пашкевічам.

Сярод любімых маладзечанскай публікай спектакляў два ігравыя, бяспройгрышныя, паводле п'ес замежных аўтараў. Гэта "Двое на арэлях" У.Гібсана і "Восем жанчын" Рабера Тама. Паводле жанру гэта меладрамы высокай якасці. Яны адгукаюцца на глядацкую патрэбу пагутарыць аб простых сямейных адносінах. Апроч таго, для ўдзелу ў гэтых спектаклях з Мінска прыязджае заслужаная артыстка рэспублікі Вера Кавалерава, якая ў сваім родным ТЮГу такіх сур'ёзных дарослых роляў проста не мае. Работа ў адным спектаклі з ёю – добрая школа майстэрства для маладзечанскіх акцёраў. Асабліва для партнёра Кавалеравай Я.Іўковіча, які за тры гады работы ў спектаклі "Двое на арэлях" прыкметна назапасіў творчую вагу.

Гаворка пра чалавечую адзіноту аб'ядноўвае абодва спектаклі і душэўна ўспрымаецца публікай. Колькі падобных людзей сярод тых, хто запаўняе глядзельную залу! Рэжысёр Мікалай Мацкевіч імкнецца раскрыць аўтара і тэму знутры. Галоўная адказнасць ускладаецца на акцёраў, а не на афармленне або пастановачную частку ў розных яе праявах. Рэжысёр выкарыстоўвае скупыя, мінімальныя тэатральныя сродкі. Дый дзе яму ўзяць іншыя? Мінскі аблвыканкам і так добра ведае патрэбы тэатра, але дапамагчы можа хутчэй мараль-



2



3



4

1 Калектыў Мінскага абласнога драматычнага тэатра (г. Маладзечна). Май, 2000 г.
2 "Без мяне мяне ажанілі" Ф.Кроца. Сцэна са спектакля.
3 "Гер Паўль" Т.Дорста. В.Багушэвіч (Гер Паўль).
4 "Вавілон" А.Дударава. Сцэна са спектакля.


5


6


7

на, чым матэрыяльна. Таму так і склалася ў маладзечанцаў, што яны бяруць сілай страсці, інтэнсіўнасцю перажыванняў і пачуццяў.

У рэжысёрскім почырку літаратурны тэкст не заўсёды паспяхова пераплаўляецца ў сцэнічныя метафары. Але Мацкевіч давярае сваім акцёрам, іх інтуіцыі, нідзе не дазваляе дэспатычна выявіцца свайму рэжысёрскаму "Я". Ён патанае і знікае ў акцёрах і, думаю, таму імі любімы. Які яшчэ рэжысёр у нашым тэатры дазваляе сабе так ахвярна, па-місіянерску служыць акцёру? Думаю, гэта рэдкасць.

Адначасова ўсё гэта спалучаецца і з пэўнымі хібамі сучаснага стану Маладзечанскага тэатра. Бо акцёрская трупа вымагае ўскладнення мастацкіх задач, умення працаваць не толькі з чалавечай душой, але і са сцэнічнай прасторай. Гэта асабліва адчуваецца, калі маладзечанцы апынаюцца на чужой сцэнічнай пляцоўцы або мусяць працаваць у кантэксце сучасных тэатральных форм.

Залішняя замкнёнасць на побытавай верагоднасці ўласцівая двум апошнім спектаклям па п'есах А.Дударава. Гэта шанаваны тэатрам драматург. На маладзечанскай сцэне ўпершыню з'явіліся тыя ягоныя п'есы, што толькі праз некаторы час траплялі на прэстыжныя сцэны. Сёння маладзечанцы знаёмяцца з драматургіяй Дударава па фантасмагарычнай камедыі "Вавілон" і казцы-гратэску "Прынц Мамабук".

Драматург выпрабоўвае сябе ў новай якасці. Ад дыхтоўнага традыцыяналізму і сур'ёзу ён пераходзіць у сферу блытаніны стыляў і ўсеагульнай кплівасці. Можна казаць пра тое, што сёння вядучая інтанацыя часу – татальная іранічнасць у адносінах да сябе, да іншых, да гісторыі, сучаснасці, лірыкі, да філасофствавання. Дудараў ніколі не адстае ад часу. Вось і сёння ён імкнецца быць у модзе. Ну, ніяк не ўціснеш у звыклыя рамкі вядомых жанраў гэтыя ягоныя апошнія творы. Па-ранейшаму няма ў яго ніякай еўрапейскай мудрагелістасці, а бачная шырыня ідэй і тэм. Камедыйныя сітуацыі ўзнікаюць і па свавольнаму жаданню аўтара, і з характарыстык персанажаў. Побач з дакладна прапісанымі гісторыямі – нечаканыя вар'яцкія павароты сюжэта. Камедыя перацякае ў фарс, потым у трагіфарс і нарэшце ў фантасмагорыю. То рэалістычная манера пісьма, то прыпавесць. То жарт на палітычную тэму, то спавядальны маналог. Ён спяшаецца. Ён імкнецца выказаць тое, што думае сёння пра сённяшні дзень. Ох як блытае ён тэатр гэтай сваёй сённяшняй манерай пісьма!

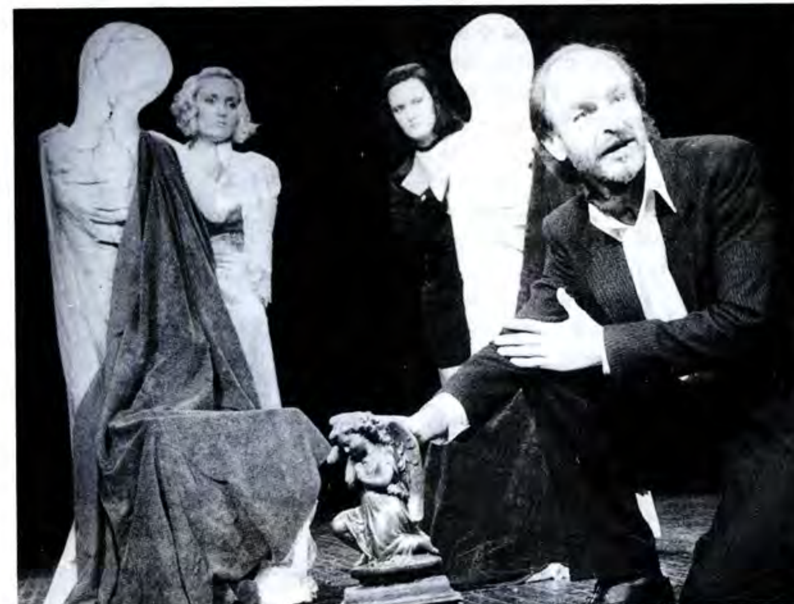
Ягоны "Вавілон" вырас з колішняй п'есы "Вежа". Тая п'еса, паяднаная з аповесцю У.Някляева, была больш падобная да прыпавесці. Асучаснены "Вавілон" мне ўяўляецца фарсам. Тут зусім мала вытанчанай высокай літаратуры. Наадварот: нагоды для смеху вельмі шмат. Дасціпныя назіранні і фразачкі вось-вось мусяць разбурыць грамадзянскую трывогу аўтара, якая закладзена ў паводзінах галоўнага персанажа Юткі.

Рэфрэнам паўтараецца пытанне: "Дзеля чаго будуеш?". Гэта пастаянна лунае ў паветры: ну які сэнс? Ідэя-фікс нашага часу? І на супрацьлеглым полюсе — упарты мужыцкі адказ: хопіць раскідваць камяні, час іх збіраць. Ілюзія і вымысел – цудоўная сфера для тэатра. Ды толькі на гэты раз штосьці не састыкавалася ў маладзечанцаў з гэтай адмысловай п'есай. Яны пачалі іграць у традыцыях бытавога тэатра праўдападабенства, ім не ўдалося дасягнуць такой прыцягальнай для фарса перамогі над свабодай рэчаіснасці і разважлівасці. Яны загразлі ў камедыйных сітуацыях і слоўных хохмах.

Маленькая тэатральная трупа вымушана часам жыць па законах студэнцкага тэатральнага курса, калі ўзроставыя ролі іграюць зусім маладыя акцёры. Яўген Іўковіч на ўсе рукі майстра. У спектаклі "Двое на арэлях" – герой-палюбоўнік. У "Вавілоне" – стары Хвёдар. Лепшую школу для маладога акцёра цяжка прыдумаць. Лёгка і перакананальна змяняюцца пластыка, хада, голас. Але ў выкананні




8


9



10

5 "Прынц Мамабук" А.Дударава. Сцэна са спектакля.
6 "Восем закаханых жанчын" Р.Тама. Сцэна са спектакля.
7 "Двое на арэлях" У.Гібсана. В.Кавалерава (Гітэль), Я.Іўковіч (Джэры).
8 "Караль" С.Мрожэка. Сцэна са спектакля.
9 "Пры зачыненых дзвярах" Ж.П.Сартра. Сцэна са спектакля.
10 Падчас фестывалю "Маладзечанская сакавіца". Уручэнне ўзнагарод.

акцёра змяняецца і ўзроставая псіхалогія. Можа быць, ранавата яму іграць старых. І вось на ролю Хвёдара запрашаюць Эдуарда Гарачага з Рускага тэатра. Для акцёра, які несправядліва прастойвае ў родным калектыве, гэта цікавая прапанова.

Шчодрыя маладзечанцы спакойна раздаюць ролі, хоць і не могуць годна аплаціць працу майстра, усё кампенсуюць любоўю, клопатам, увагай. Дарэчы, калі зірнуць на афішу тэатра, колькасць беларускіх п'ес уражвае. Тут любяць роднае слова, берагуць яго. Ніколі не кажуць драматургам накшталт сталічных тэатраў: "Спачатку навучыцеся пісаць, а потым мы, магчыма, вас паставім".

"Прынц Мамабук" упершыню ўбачыў святло рампы ў Маладзечне. Пакуль строгія цэнзарскія інстанцыі спрабавалі інспектаваць тэкст, маладзечанцы пачалі іграць спектакль. Яны прачыталі п'есу як вясёлую казку-лубок. Беларусы могуць смяяцца з сябе. Колькасцю заморскай жоўтай садавіны на прылаўках мы даўно пасунулі ўласныя зялёныя яблычкі і атрымалі найменне "бананавая рэспубліка". Чаму б не сутыкнуць у жартаўлівым спаборніцтве бульбу і бананы, паўночную рэспубліку з паўднёвай? Праз канкрэтныя прыкметы побыту праглядваюць прыкметы часу. Акцёры спрабуюць гуляць са стылямі, эпохамі, ментальнасцю. Яны дасягаюць асаблівай гушчыні і яркасці фарбаў, калі гатовы штамп абарочваецца вясёлаю гульнёю.

Гэта вельмі смешны спектакль з двума цудоўнымі акцёрскімі работамі (В.Багушэвіч у ролі Мамабука і А.Чачанеў у ролі Калюні). Можна казаць пра наяўнасць у трупе тэатра сучаснага акцёра паводле светаадчування і спосабу сцэнічнага існавання. Тут, бадай што, няма моцнай акцёрскай вывучкі, якая дазваляе нават спрасонку прадубліраваць пачуццё, эмоцыю, настрой. Усё нараджаецца тут і зараз.



11

Названая пара акцёраў плюс Я.Іўковіч цудоўна ўскладняюць псіхалагічны аналіз у драматычнай клаунадзе "Караль". Тэатр на матэрыяле п'есы Славаміра Мрожэка дасягае высокага ўзроўню сацыяльнага аналізу нашай рэчаіснасці. Блазнерства – заўсёды зручнае адзенне для таго, хто не жадае быць пазнаным і выкрытым. "Я – дурань. Што з мяне возьмеш?". Эмацыянальна жорсткі, разважлівы рэжысёр Венядзікт Растрыжэнкаў з дапамогаю трох клоунаў даследуе духоўны канфармізм інтэлігенцыі. У дуэце Унука і Дзядулі шмат дзівоснага гумару, занадта тонкага для неспрактыкаванага гледача, які прыйшоў павесяліцца, і занадта чорнага для таго, каб спакойна ўсміхацца. Акцёры цудоўна выяўляюць у сваім выкананні аўтарскую схільнасць да тэарэтызавання і рэфлексіі. Растрыжэнкаў, які паставіў у Маладзечне Сартра, зноў купаецца ў дыскурсах і постмадэрнізме.

Тэатральны прадукт – "Караль" – бясконца распаляе ўяўленне гледача. Зняць акуляры, надзець акуляры – гэта адвечная інтэлігенцкая гульня. Даўно заўважана, што інтэлігент без акуляраў амаль што невідушчы і бездапаможны. У Акуліста забіраюць ягоныя ўласныя акуляры, і ён становіцца манекенам у руках тых, хто ганарліва абвяшчае: "Мы не вучоныя. Мы страляем. Мы ніколі нічога не чытаем".

Маніякальнае жаданне Дзядулі стрэліць у міфічнага Караля – гэта ўзнятае да сімвала імкненне да задавальнення нізкіх інстынктаў. У сувязі з гэтым згадваецца назіранне аднаго філосафа : "Тыранія – гэта дзяржава, пабудаваная на дазволеным задавальненні ганебных жаданняў. (У даным выпадку жадання стрэліць, чаго б гэта ні каштавала. – **Т.А.**) Будзённасць бруду і зла, не заўсёды заўважная ў паўсядзённай рэчаіснасці, ёсць ідэалогія цэлага рэжыму. І гэта страшна".

Сапраўды, крышку страшна становіцца пасля гэтага спектакля. І не хочацца механічна патрапляць у рытм свайго побыту, а хочацца сядзець і думаць, разважаць над убачаным. Такое ў тэатры здараецца не часта. Дзіўна, ніяк не ўдаецца ачысціцца ад уражаннем. У цёмным пакоі бачацца чорныя сны. Не, тэатр абсурду не належыць гісторыі. Ён уцягвае нас у свае новыя гульні разам з п'есамі Мрожэка, Дударава, Вашко. У тэатральных работах маладзечанцаў, быць можа, зашмат пошукаў кропкі адліку знікаючага сэнсу чалавечай дзейнасці. Можна казаць пра класічнае прачытанне абсурдысцкіх тэкстаў, пра ўпарадкаванне сэнсавага хаосу. Але ж хіба не поўнае абсурду нашае сучаснае жыццё?

**Пераклад з рускай мовы.**
**Фота Г.Жынкова, А.Спрынчана і з архіва тэатра.**



12

**11** "Вавілон" А.Дударава. Сцэна са спектакля.
**12** "Караль" С.Мрожэка. Сцэна са спектакля.





# У палёце з анёлам

Андрэй АХМЕТШЫН

Мастацтва жывапісу Марка Шагала перажывае на радзіме мастака рэнесанс. Беларусь нарэшце "ўсынавіла" таленавітага своеаблічнага мастака, ад якога некалі адвярнулася. Пра яго цяпер шмат гавораць. Праходзяць выставы, здымаюцца кінастужкі, пішуцца кнігі. І няма нічога дзіўнага ў тым, што тэатр таксама звяртаецца да гэтай важнай тэмы. Сёлета асобе Марка Шагала былі прысвечаны два спектаклі. Рэжысёр Віталь Баркоўскі ў Віцебску паказвае *свайго* Шагала. Валерый Анісенка ў Мінску – *свайго*. Разам з мастакамі Леанідам і Галінай Левінымі, архітэктарам Ігарам Есьманам і акцёрамі Нацыянальнага рускага тэатра імя Максіма Горкага Віталем Быкавым і Таццянай Баўкалавай В.Анісенка ажыццявіў пастаноўку спектакля "Палёты з Анёлам" па п'есе ўкраінскага аўтара Зіновія Сагалава ў рамках тэатральнай антрэпрызы.



1

П'еса напісана ў жанры паэтычнага рэпартажу. Знакамітаму мастаку – Шагалу – напрыканцы жыцця з'яўляецца Анёл, з якім яны і перагортваюць старонкі мінулага, згадваюць самыя значныя эпізоды. Драматургічны прыём рэмінісцэнцыі часта выкарыстоўваўся ў мастацтве. Дарэчы, з гледзішча тэалогіі, – гэта даволі рызыкоўная тэма. Кананічнае праваслаўе, напрыклад, такія "размовы" лічыць надзвычай небяспечнымі, бо ў анёлаў лёгка пераўтвараюцца дэманы (былыя, паўшыя анёлы), якія замест пакаяння ўзбуджаюць у чалавека ганарыстасць і фанабэрлівасць. Але ў п'есе Зіновія Сагалава Анёл – сімвалічны персанаж. Ён толькі рухае кола памяці мастака. Да таго ж свае ўспаміны Шагал завяршае пакаяннем і ўсведамленнем зробленых памылак.

"Белы верш" драматургічнага твора патрабуе ад акцёраў майстэрства дэкламацыі.



2



3



4



5

**1–5** Віталь Быкаў і Таццяна Баўкалава ў спектаклі "Палёты з Анёлам".

Віталь Быкаў, напрыклад, вядомы як надзвычай уважлівы, удумлівы чытальнік, літаральна "спявае" сваю ролю. Ягоная манера ігры падпарадкоўваецца не толькі законам драматычнага мастацтва, а і правілам музыкі. У партытуры ягонай ролі можна ўбачыць музычныя "легата", "стаката", "сінкопы", "крэшчэнда", "фартысіма". Але яму падуладныя і элементы пераўвасаблення, напрыклад, калі патрэбна паказаць Марка-хлопчыка ці старога фатографа. Выклікае павагу інтэлігентнасць, арыстакратызм акцёра, што з'яўляецца прыкметай рэдкага цяпер высокага акцёрскага майстэрства.

Актыўная, працаёмкая дзейнасць Таццяны Баўкалавай на радыё і тэлебачанні (Гавіёта ў "Каве з водарам жанчыны" размаўляе яе голасам) адбіваецца ў працы на сцэне як станоўча, так і адмоўна. Цудоўны, своеасаблівы голас, з прывабнай даверлівай інтанацыяй не зусім суадносіцца з пластычным малюнкам ролі. Анёл у выкананні актрысы намаляваны ўмоўна, дарэчы, як і ў п'есе. Астатнія ролі – Маці Шагала, ягонай жонкі Бэлы, злога пралетарскага камісара – яна таксама іграе нібыта перад мікрафонам. (Анёл на сцэне сапраўды "размаўляе" праз радыёмікрафон.) Вядома, акцёр радыё ці тэлевізійнага дубляжу дасягае мастацкай вобразнасці толькі за кошт адценняў голасу. Але ж узважаная, прадуманая сістэма рухаў дапамагла б актрысе намаляваць вобразы ў гэтым спектаклі больш яскрава.

"Палёты з Анёлам" узнёслыя і кранальныя, як і самі малюнкі яўрэйскага мастака з Віцебска. Яны адлюстроўваюць абстрактны "палёт думкі", далёкі ад рэчаіснасці, як сон, як сюррэалістычная музыка. Нездарма рэжысёр, седзячы ў глядзельнай зале, удзельнічае ў спектаклі, падаючы акцёру свечнік у фінале, а потым выбягае на сцэну і, па-дырыжорску размахваючы рукамі, прадстаўляе публіцы акцёраў.

**Пераклад з рускай мовы.**

**Фота А.Спрынчана.**



# Партрэт — загадка і адкрыццё

Галія ФАТЫХАВА

Міхась Будавей вядомы найперш як кніжны графік. Шмат гадоў ён актыўна супрацоўнічае з выдавецтвам "Мастацкая літаратура". Аформіў кнігі "Святлынь" Ніла Гілевіча (1984), "Астравы на далёкіх азёрах" Васіля Гігевіча (1984), "Крылы" Аркадзя Куляшова (1985), "Лісты ў будучыню" Сяргея Палуяна (1986), "Праблíскі" Янкі Брыля (1992) і іншыя. І кожны раз, калі браў у рукі новы рукапіс, да якога меўся зрабіць ілюстрацыі ці хоць бы малюнак на вокладку, спрабаваў уявіць сабе, што за чалавек ягоны аўтар, той чалавек, які напісаў такія адмысловыя радкі... З некаторымі пісьменнікамі хацелася пазнаёміцца асабіста. Гэтае жаданне ўпершыню абудзілася ў студэнцкія гады, калі адкрываў для сябе герояў Уладзіміра Караткевіча, захапляўся іх высакароднасцю і вернасцю сябрам, ідэі служэння Бацькаўшчыне. Сустрэча з Уладзімірам Сямёнавічам зрабіла незабыўнае ўражанне: ягоная чалавечнасць і дабрыня былі такімі натуральнымі, бескарыслівымі. Ён паказваў маладому мастаку сваю бібліятэку (а была яна багатая і вялікая), гаварыў пра любімыя кнігі, нават малюнкі свае прапанаваў паглядзець. А Міхась імкнуўся зрабіць накіды, замалёўкі свайго субяседніка. "Я адчуваў, што гэта чалавек-волат, аж пацеў, калі пісаў яго, – успамінае цяпер мастак. – Сустрэчы з такімі людзьмі запамінаюцца да драбніцаў, і шмат перадумаеш, пакуль возьмеш у рукі пэндзаль, каб маляваць партрэт".



1

Вобраз Уладзіміра Караткевіча выкрышталізоўваўся паступова, і ўражанні ад асабістых сустрэчаў адыгралі сваю ролю. З партрэта глядзіць адухоўлены, пранікнёны знаўца чалавечай душы. Пераканаўча выяўлены драматызм і ўнутраная дынаміка асобы. Вытрыманы ў цёмных тонах, партрэт быццам кананізуе пісьменніка, уводзіць яго ў шэраг класікаў.

Цяпер у мастака сабралася ўжо свая партрэтная галерэя. Частку твораў ён паказаў на выставе, што была разгорнута ў Музеі гісторыі беларускай літаратуры ў чэрвені – ліпені гэтага года.

Алесь Адамовіч... Партрэт-удзячнасць, партрэт-успамін. Знешнасць мастак узнаўляў паводле фатаграфій. Веерам яны былі прышпілены да мальберта, каб "злавіць" позірк, знайсці найбольш пераканаўчы ракурс. Такія эксперыменты з фатаграфіяй яму ўдаюцца. Ультрамарынавы колер у партрэце – як напамін пра вечнасць...

Вобраз Алеся Разанава мастак выношваў амаль пяць гадоў. Не рабіў замалёвак пры сустрэчах, толькі назіраў і пастаянна чытаў вершы: уставаў і клаўся спаць з кніжкай Разанава. І ў партрэце ўражанні-эмоцыі матэрыялізаваліся больш праз колер, чым праз малюнак фону, дэталі штодзённага побыту. Сам паэт на вернісажы сказаў, стоячы ля партрэта: "Я і тут, я і там, дзе я ёсць сам і дзе я ёсць больш – павінен яшчэ разабрацца".

Апошнім часам мастака ўсё больш цягне да колеру, ён сам у гэтым прызнаецца. Між тым ранейшыя партрэты (Ніла Гілевіча, Пімена Панчанкі, Янкі Брыля, Івана Шамякіна) напісаны манахромна. Стараецца Міхась Будавей і рэчаў-атрыбутаў пазбягаць, каб нішто не адцягвала ўвагі ад галоўнага – твару чалавека, сутнасці ягонай творчасці, ягонай асобы.

Партрэт Аляксея Дударава пісаўся спантанна, без доўгіх папярэдніх роздумаў. Вызначальным для мастака было тое, што драматург піша п'есы на гістарычныя тэмы, якія карыстаюцца значным поспехам у публікі. Аляксей Дудараў паўстае на партрэце натхнёным, заглыбленым у роздум, быццам унутраным зрокам ён сягае ў глыбіні мінуўшчыны, у клопаты і праблемы нашых далёкіх продкаў. На



2



3

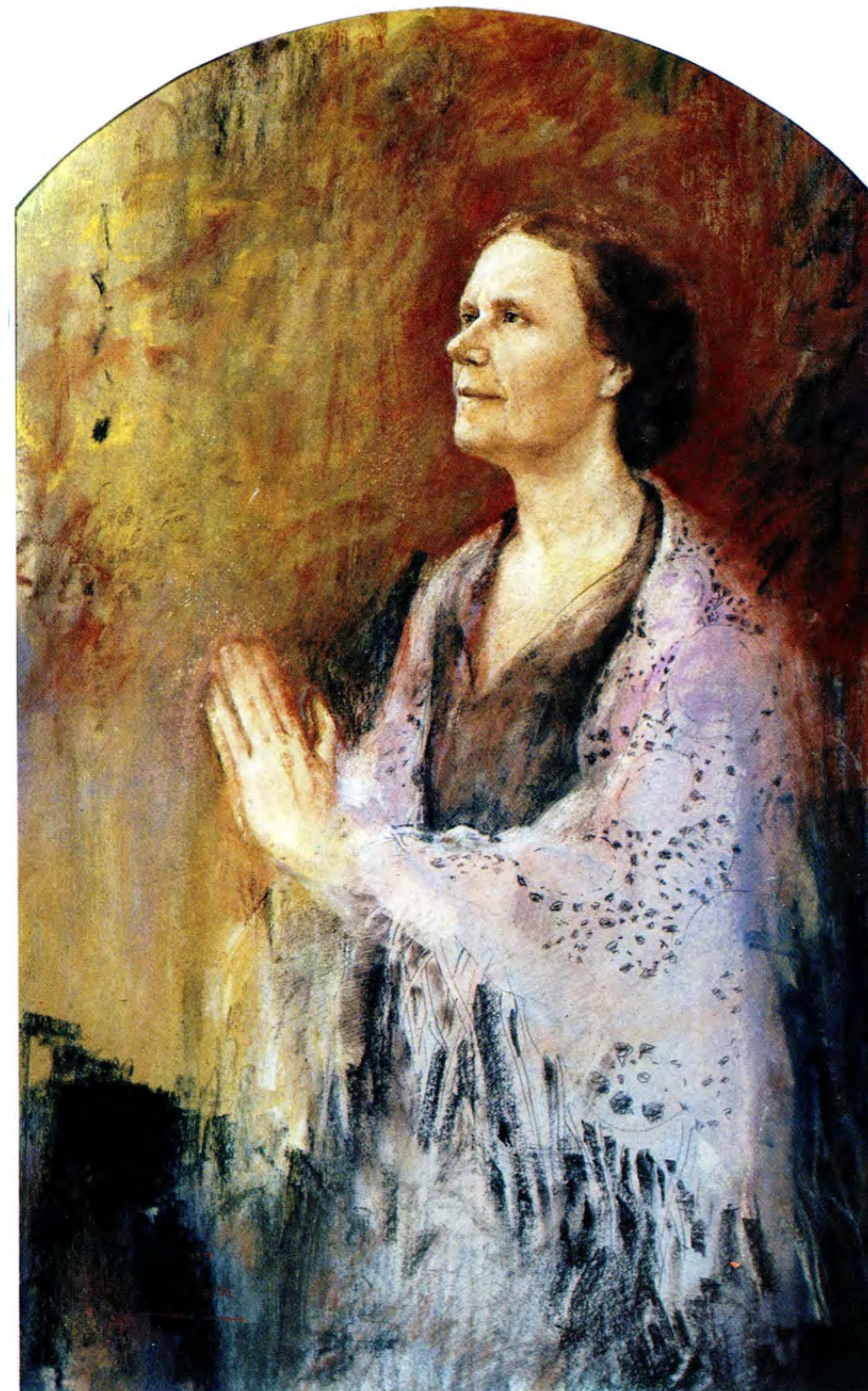


4

1 Ніл Гілевіч. Змешаная тэхніка, 1982 (дыпломная работа). 100х80.
2 Уладзімір Караткевіч. Змешаная тэхніка, 1982 (дыпломная работа). 104х81.
3 Андрэй Макаёнак. Палатно на кардоне, тэмпера, 1983. 86,5х70,5.
4 Янка Брыль. Змешаная тэхніка, 1982 (дыпломная работа). 100х68.
5 Споведзь. Ларыса Геніюш. Змешаная тэхніка, 2000. 99х60.
6 Аляксей Дудараў. змешаная тэхніка, 2000. 84х62 .
7 Васіль Быкаў. Палатно на кардоне, тэмпера, 1983. 101х69,5.

плечы накінута шыкоўнае футра, а сам герой падобны да рыцара: упэўненая постаць, адкрыты позірк, рашучая гатоўнасць да наступу, да бою. Спалучэнне чорнага з фіялетавым дапамагае стварыць выразную дыстанцыю паміж рэальным сучасным чалавекам і аўтарам гістарычных драмаў, у той жа час як бы набліжае мінулае да нас, выяўляе ягоную прысутнасць у нашых лёсах, нашым жыцці. Калі Аляксей Дудараў упершыню ўбачыў гэты партрэт, то радасна ўсклікнуў: “Во гэта мастак! А то малююць і не могуць перадаць ні знешняе падабенства, ні ўнутраны стан...”

Вобраз Ігара Лучанка не адразу даўся мастаку. Першы варыянт партрэта быў зусім не такі, як экспанаваны на выставе. Нават фармат іначшы. Мастаку партрэт не спадабаўся, і таму выстаўляць яго нідзе не стаў. А сёлета ўзнік новы варыянт, з назвай “Помняць Альпы і Дунай”. Радок з папулярнай песні задаў танальнасць усёй рабоце. Позірк кампазітара скіраваны ўверх, у неба, у космас, дзе неабсяжная



5



6





7



8

прастора, дзе ўсё поўніцца боскімі гукамі. Ігар Лучанок у фраку, быццам ён на канцэрце, галава павернута ў тры чвэрці да гледача (слухача?). Пануе прыемны блакітна-зялёны колер, як лірычныя, багатыя адценнямі яго запамінальныя мелодыі.

У час падрыхтоўкі да выставы, пераглядаючы і адбіраючы творы для экспазіцыі, Міхась Будавей адчуў, што яготы партрэт Ларысы Геніюш "не прамаўляе" да сённяшняга аматара паэзіі і знаўцы гісторыі, трэба было адкрыць у гэтай надзвычай неардынарнай асобе нешта больш глыбокае. Мастак зняў багет з ужо завершанага партрэта і ўзяўся яго перапісваць. Пры гэтым яшчэ раз звярнуўся да творчасці Ларысы Антонаўны, да вершаў, успамінаў. І знайшоў! Яму адкрылася душа шчырай хрысціянкі, беларускай патрыёткі. Лірызм і глыбокая народнасць вершаваных радкоў ідуць ад родных ніў, ад глыбокай замілаванасці сваёй Бацькаўшчынай, яе людзьмі. Складанае, поўнае невыносных пакутаў жыццё паэтэсы, яе непахісная вера, ахвярнае служэнне Богу і беларускай ідэі падказалі той прасветлены вобраз, які мастак і паспрабаваў увасобіць.

У шматлікіх партрэтах, напісаных у розныя гады, Міхась Будавей перадае непаўторную індывідуальнасць кожнага абранага чалавека, выказвае сваю сімпатыю да яго, што, аднак, не перашкаджае мастаку непрадузята даследаваць псіхалогію партрэтаванага. Кожны персанаж перш за ўсё паглыблены ў свой асабісты свет, так бы мовіць, пакінуты сам-насам з сабою. Галоўнае для мастака – адчуць і перадаць унутраны, духоўны стан, тую энергію, якая жывіць творчага чалавека, высвечвае лепшыя якасці ягонай натуры. У многіх творах Міхася Будавея героі паказаны ў іх "зорны час", калі яны шчаслівыя, на ўзлёце кар'еры або славы.

Паездка восенню 1999 года ў Пячэрскі манастыр, што на мяжы Расіі і Эстоніі, дала новы імпульс творчасці Міхася Будавея: штуршок, які адчуў там мастак, змяніў нават колер у ягоных партрэтах. Ён стаў больш светлы, ранейшая цёмная палітра адышла на другі план, мазок стаў больш свабодны, энергічны, жывапісная манера амаль што пастозная. Уражанне ад наведвання манастыра было неверагоднае, хоць мастак не лічыць сябе моцным вернікам. А можа, таму, што манахі за яго маліліся, так натхнёна напісаны ім партрэты Разанава, Геніюш (новы), Адамовіча, Дударава... Сам Міхась лічыць, што зверху, з нябёсаў, ён атрымаў той зарад натхнення, дар большага пранікнення ў сутнасць чалавечага існавання. Цяпер марыць з'ездзіць у Жыровіцкі манастыр і напісаць там партрэт Андрэя Бембеля, вядомага ў нядаўнім навукоўцы і паэта, які цяпер стаў паслушнікам. Мастака кранулі тонкія, пранікнёныя вершы Андрэя Бембеля і зацікавіў даволі нечаканы для постсавецкага грамадства паварот чалавечага лёсу.

Творчы пошук спадарожнічае мастаку пастаянна, толькі ў розны час ён мае свой кірунак. Так, у 1994–1995 гады Міхася Будавея "пацягнула" на фармальнае, абстрактнае мастацтва. Матывы ён выбіраў найперш пейзажныя. Але атрыманая ў інстытуце класічная, акадэмічная адукацыя вярнула яго назад, да рэалістычнага мастацтва. І куміры яго застаюцца нязменнымі ўсе гэтыя гады: Рэмбрант, з больш блізкіх па часу і геаграфіі – Врубель, Сяроў.

Як звычайна, усё пачынаецца з продкаў, адтуль нашы вытокі, нашы гены. Дзед Міхася Будавея быў кавалём, працаваў на пана, але і сабе рабіў прыгожыя ўжытковыя рэчы. Брат маці любіў маляваць. І маленькі Міхась пачаў гэтым займацца, ледзь у ягоныя рукі трапілі папера і аловак. У першым класе намаляваў белага мядзведзя, затым фікус на фоне ўсяго класа і настаўніцы ля дошкі... Неблагая кампазіцыя атрымалася. А потым маляваў усё, што прасілі.

Родны брат вучыўся ў тэатральна-мастацкім інстытуце і неяк аднойчы прывёз адтуль вугаль... З таго часу ў Міхася не было іншых планаў, як стаць мастаком. І схільнасць да пісання партрэтаў акрэслілася даволі рана, яшчэ падчас навучання ў Мінскім мастацкім вучылішчы (скончыў у 1974). А на пераддыпломнай практыцы ў тэатральна-мастацкім інстытуце ягоны студэнцкі партрэт убачыў педагог Васіль Шаранговіч і параіў займацца менавіта гэтым жанрам. Вось так пакрысе, крок за крокам ішоў Міхась Будавей да сваёй партрэтнай серыі выдатных прадстаўнікоў беларускай інтэлігенцыі. Праўда, пісаў ён і так званых простых людзей з Панямоння ("Дзядзька Антось", "Бабка Наста"). Матэрыяльнага дастатку гэтая праца не дае, але творчыя імкненні мастака задавальняе. Вось у бліжэйшых планах – партрэт прафесара Васіля Шаранговіча, колішняга настаўніка; ніяк не адважыцца пачаць пісаць партрэт маці... Затое да бацькавага партрэта накіды ўжо зрабіў.

А пасля сёлетняга фестывалю камернай музыкі ў Нясвіжы загарэўся жаданнем напісаць шэраг партрэтаў палітычных і грамадскіх дзеячаў Вялікага Княства Літоўскага. Дзіўна, нарадзіўся і вырас недалёка ад Нясвіжа, бываў у ім незлічоную колькасць разоў, а тут раптам як упершыню адкрылася штосьці... У адзіноце блукаў па былым княскім парку, вакол замка, слухаў аркестр пад кіраўніцтвам Міхаіла Фінберга... Уяўленне паціху пачало працаваць у новым кірунку. Пакуль новая задума саспее, будзе "паласа" пейзажаў (прырода так супакойвае, гарманізуе думкі), чытанне кніг, гутаркі з гісторыкамі. І новыя партрэты сучаснікаў. Гэтая тэма для мастака невычэрпная.



9



10




11



12

**8** Алесь Адамовіч. Змешаная тэхніка, 2000. 84x62.
**9** У прадчассі плёну... Алесь Разанаў. Змешаная тэхніка, 2000. 84x117.
**10** Далучанасць. Наталля Овад. Змешаная тэхніка, 2000. 81x51.
**11** Зорка Палесся. Яўгенія Янішчыц. Змешаная тэхніка, 1996. 90x65.
**12** Сугучнасць. Вольга Дзёмкіна. Змешаная тэхніка, 1995. 102x67.

# Вярнуліся пераможцамі

Ірына СЫРЫЦА

Ужо даўно няма спрэчак наконт таго, ці існуе беларуская духавая выканальніцкая школа. Прафесіяналізм нашых выканаўцаў на духавых інструментах быў прызнаны і высока ацэнены майстрамі і далёкага, і блізкага замежжа, дзе цяпер працуюць многія выхаванцы музычных устаноў Беларусі.

Маладыя музыканты смела ўдзельнічаюць у міжнародных конкурсах і атрымліваюць вышэйшыя ўзнагароды. Так здарылася і на апошнім Міжнародным конкурсе выканаўцаў на драўляных духавых інструментах імя Дмытро Бяды, які праходзіў з 26 сакавіка па 3 красавіка 2000 года ў горадзе Львове. У ім прымалі ўдзел 215 маладых талентаў з Расіі, Казахстана, Малдовы, Украіны, Кітая, Карэі, Германії і Польшчы. Прадстаўнікі Беларусі склалі годную канкурэнцыю ўсім удзельнікам конкурсу і сталі адзінай дэлегацыяй, якая атрымала лаўрэацкія званні амаль ва ўсіх узроставых групах.

Трэба адзначыць, што агульны выканальніцкі ўзровень канкурсантаў быў дастаткова высокі; удзельнічалі навучэнцы сярэдніх спецыяльных музычных вучэбных устаноў, студэнты вядучых музычных ВНУ Расіі, Украіны і іншых краін СНД, а таксама музыканты з далёкага замежжа. Беларуская акадэмія музыкі і ліцэй (пры БАМ) прадставілі 10 канкурсантаў. Магілёўская музычная вучэльня — двух. Па аднаму ўдзельніку выставілі Мінская і Гродзенская музычныя вучэльні.

Па выніках конкурсу атрымалася наступная карціна: у малодшай групе па спецыяльнасці “флейта” III прэмія і званне лаўрэата міжнароднага конкурсу былі прысуджаны Аліне Гунько — вучаніцы 6 класа ліцэя пры БАМ (клас дацэнта Н.Аўраменкі), трэцюю прэмію атрымаў габаіст Іван Філіпаў — вучань 10 класа Магілёўскага музычнага ліцэя (клас выкладчыка І.Кундзянка), а першае месца сярод выканаўцаў на кларнеце заняў Васіль Бялоў — вучань 6 класа ліцэя пры БАМ (клас дацэнта І.Брычыкава).

У сярэдняй групе II прэмію аддалі флейтысту Сяргею Рабульцу — дванаццацікласніку з ліцэя пры БАМ (клас дацэнта Н.Аўраменкі). Па спецыяльнасці “габой” III прэмію атрымала Наталля Малашкова — навучэнка 3 курса Магілёўскай музычнай вучэльні (клас выкладчыка І.Кундзянка); III прэмія — кларнетысту Максіму Штрыкаву, вучню 10 класа ліцэя пры БАМ (клас дацэнта І.Брычыкава), а па спецыяльнасці “фагот” I прэмія належала Андрэю Халомкіну — студэнту I курса БАМ (клас прафесара В.Будкевіча).

Яшчэ вышэйшыя прафесійныя дасягненні прадэманстравалі прадстаўнікі старэйшай групы, якія заваявалі першыя прэміі па спецыяльнасцях “флейта”, “кларнет”, “фагот”. Гэта студэнтка 5 курса БАМ Вікторыя Дрыгіна (клас дацэнта Н.Аўраменкі); студэнт 3 курса БАМ Аляксей Яскельчык (клас дацэнта І.Брычыкава); студэнт 2 курса Аляксей Дабравольскі (клас прафесара У.Будкевіча). Габаісты Кірыл Амельчанка і Марыя Зіньковіч, студэнты 3 і 1 курсаў (клас прафесара Б.Нічкова), атрымалі не менш ганаровыя II і III прэміі.

Высокі прафесійны ўзровень беларускай выканальніцкай школы ігры на драўляных духавых інструментах быў адзначаны ўсімі членамі журы, сярод якіх было шмат выдатных музыкантаў з розных краін свету. Узначальваў журы народны артыст Украіны, прафесар, доктар мастацтвазнаўства В.Апацкі.

Пра дасягненні, справы і праблемы беларускага духавога выканальніцтва распавядае загадчык кафедры драўляных духавых інструментаў Беларускай акадэміі музыкі, прафесар, заслужаны артыст Рэспублікі Беларусь, кандыдат мастацтвазнаўства **Барыс Уладзіміравіч НІЧКОЎ**:

— Такія поспехі не з’уляюцца для нас выпадковымі. Яны — вынік плённай працы выкладчыкаў, студэнтаў і вучняў, многія з якіх неадночы ўдзельнічалі ў розных музычных спаборніцтвах. У краіне існуе сістэма падрыхтоўкі да падобных мерапрыемстваў, якая наладжана дванццаць год таму. Па гэтай сістэме адбор найбольш таленавітых вучняў адбываецца спачатку на ўзроўні дзіцячых музычных школ; раз у тры гады праводзіцца конкурс паміж навучэнцамі музычных вучэльняў. Так юныя выканаўцы праходзяць праз сапраўдныя выпрабаванні і набываюць прафесійную загартоўку. Сярод іх адбіраюцца прэтэндэнты на ўдзел у міжнародных конкурсах.

За апошнія гады нашы студэнты паспяхова ўдзельнічалі ў многіх конкурсах, што адбываліся ў рэспубліцы і за яе межамі. Усіх перамог і не пералічыць, нагадаю самыя памятныя: на апошнім усесаюзным конкурсе (1991 год) 1-ую прэмію заваяваў І.Ляшчышын (габой), 2-ую — Л.Ласоцкая (флейта); на конкурсе ў Маскве ў 1993 годзе 1-ай прэміі быў удастоены аспірант Маскоўскай кансерваторыі, а ўсе астатнія прызавыя месцы былі ў нашых выхаванцаў. У Санкт-Пецярбурзе ў 1996 годзе на конкурсе імя Я.Мравінскага 2-ую прэмію атрымаў А.Трафіменка (габой). На кішынёўскім конкурсе ў 1997 годзе 1-ай прэміяй былі адзначаны Л.Бенедыктовіч, В.Закапец, К.Амельчанка; 2-ой — А.Замтарадзе і А.Мікула. У 1998 годзе ў Роўне праходзіў конкурс не па спецыяльнасцях, а сярод усіх духавых інструментаў. 2-ой прэміяй на ім быў адзначаны У.Красуля (габой). І.Ралоў (фагот) — дыпламант мюнхенскага конкурсу (Германія). На папярэднім конкурсе ў Львове (4 гады таму) усе першыя прэміі па спецыяльнасцях “габой”, “кларнет”, “фагот” былі заваяваны ў сумленнай барацьбе нашымі студэнтамі.

Як першы, так і другі раз асноўнымі крытэрыямі адбору выканаўцаў на конкурсе была тэхніка валодання інструментам і асаблівая прыгажосць гуку.

Так, флейтыстка В.Дрыгіна зачаравала ўсіх сваёй пранікнёнай ігрой, чыстай і зладжанай, у якой не адчуваліся складаныя тэхнічныя цяжкасці твораў. Выкананне А.Дамброўскага і А.Яскельчыка таксама было вельмі ўдалым. Вопыт удзелу ў міжнародных конкурсах, бясспрэчна, паўплываў на іх упэўненую, тэхнічна бездакорную манеру ігры.

Праграма конкурсу ўключала абавязковыя творы, сярод якіх павінна была гучаць п’еса або ўкраінскага кампазітара, або свайго. З рэпертуарам узніклі цяжкасці — тэрмінова спатрэбілася знайсці творы ўкраінскіх кампазітараў. Вельмі ўдалым аказалася Канцэрціна Ж.Каладуб, якое выканаў К.Амельчанка. На жаль, беларускіх твораў было няшмат, бо яны не адпавядаюць конкурсным патрабаванням. Адзінае, што найбольш падыходзіла для выканання на габоі, гэта “Фрэскі” Г.Гарэлавай.

На маю думку, конкурсы заўсёды маюць і адмоўны, і станоўчы бок для выканаўцаў. Да адмоўнага трэба аднесці тое, што ў працэсе падрыхтоўкі да конкурсу менш увагі надаецца карпатлівай працы над дэталямі; удзел ва ўсіх конкурсах запар таксама не спрыяе прафесійнаму росту. Чатыры лаўрэацкія званні — гэта ўжо занадта, бо тут, як у спорце, трэба рацыянальна размяркоўваць свае сілы.

Але ўсё ж станоўчае пераважае. Так, вельмі паказальным быў выпадак са студэнтам, які дзеля таго, каб удзельнічаць у конкурсе, засвоіў дастаткова складаную праграму, выканаў яе і атрымаў лаўрэацкае званне. Конкурс стаў стымулам для яго творчага развіцця, бо калі чалавек мае мэту, ён пачынае працаваць інакш. Мне здаецца, конкурс адкрывае асобу. Гэта па-першае. А па-другое, на музычных спаборніцтвах выходзіць наперад моладзь — маладыя перамагаюць 30-гадовых вопытных выканаўцаў, і гэта сведчыць пра тое, што кожнае пакаленне іграе і будзе іграць лепш за папярэдняе.

Ёсць у лаўрэатаў і асаблівыя прывілеі: большасць з іх без праблем праходзіць конкурсны адбор у аркестры, ім даецца сольная стаўка, фінансуецца запіс. Каб атрымаць званне дацэнта або прафесара, неабходна мець дыплом удзельніка конкурсу.

Але нават не пераможцы, а проста паўдзельнічаць у конкурсе таксама карысна, бо музыкант мае магчымасць паслухаць іншых выканаўцаў і зрабіць для сабе пэўныя высновы. Абмен творчым вопытам спрыяе развіццю выканальніцтва. Творчыя кантакты і здаровая канкурэнцыя яшчэ ніколі нікому не перашкаджалі.

Сапраўды, цяпер даволі цяжка прымаць удзел у міжнародных конкурсах, бо, як вядома, спачатку трэба ўнесці даволі высокі ўступны ўзнос, і дарога таксама каштуе не танна. Не кожны зможа заплаціць такія грошы, тым больш, што ніякай гарантыі на атрыманне прэмій і ўзнагарод няма. З гэтай прычыны хочацца выказаць вялікую падзяку рэктару БАМ М.Казінцу, які дапамог унесці 50-доларавы ўзнос за кожнага нашага канкурсанта. Без гэтай падтрымкі наўрад ці паехала б у Львоў нават і палова выканаўцаў.

Ёсць яшчэ шэраг праблем і ў кафедры. Гэта і інструментарый, якасны ўзровень якога пакідае жадаць лепшага. Уявіце сабе, што на ўвесь клас габоя — усяго 2 прафесійныя інструменты французскай вытворчасці, а новы каштуе 5—6 тысяч долараў. Трасціны таксама бяруцца са старых запасаў. У гэтым сэнсе нам значна цяжэй, чым музыкантам на Захадзе.

Але ж ніхто не забараняе спадзявацца на лепшае. Тыя, у каго ёсць жаданне і магчымасць, выязджаюць за мяжу і там праслаўляюць беларускую школу. А нам наканавана захоўваць нацыянальныя выканальніцкія традыцыі.



# Марына Марозава: “Музычны інструмент успрымаю як жывую асобу”

Ёсць творцы, якія не проста прысутнічаюць у музыцы і знаходзяцца, так бы мовіць, на ўзбочыне мастацкага працэсу, але і такія, што шукаюць і сваімі творамі пракладаюць ў мастацтве новыя шляхі.

Марына Марозава — кампазітар малады. Але адначасова і сталы. Бо адзін толькі пералік яе музычных твораў салідны і прадстаўнічы. Сапраўды, сёння яна — аўтар трох сімфоній (1983, 1988, 2000), двзюх сюіт з балета “Стойкі алавяны салдацік”, кантат на вершы Р.Барадуліна, А.Куляшова, Г.Бураўкіна, А.Вярцінскага, М.Танка, кантаты “Муха-цакатуха” рамансаў і песень на вершы беларускіх паэтаў — А.Лойкі, Н.Гілевіча, Н.Мацяш, Я.Янішчыц. І яшчэ мноства іншых твораў...

Сярод значных падзей творчага жыцця кампазітара можна згадаць таксама чатыры творчыя вечары, выхад аўдыёкасеты, якая аб’ядноўвае лепшыя песні і рамансы на словы беларускіх паэтаў. Цяпер рыхтуецца новы творчы вечар, ідзе праца над новай аўдыёкасетай і дыскам CD, дзе будзе адлюстравана рамансавая творчасць кампазітаркі. Не ў адной мяне яе асоба выклікае і павагу, і цікавасць, і захапленне.

*— Марына, у лёсе кожнага кампазітара найбольш важны, магчыма, вызначальны момант — тое, у каго ён вучыўся, да якой школы нале-*

*жыць. Неаднойчы назірала, як пры знаёмстве — або непасрэдна з творцам, або з ягонай музыкай, запісанай на касету, — пыталіся: "А хто ягоны педагог?". Ты — вучаніца Яўгена Глебава, адной з найбольш яркіх і маштабных асоб у беларускім мастацтве XX стагоддзя. Чым далей ідзе час, тым з большай яскравасцю наша грамадства ўсведамляе, што ён — не пабаімся гэтага слова! — класік беларускай музыкі. Зразумела, што вучыцца ў такога чалавека, педагога і захаплялльна, і складана. Гэта па-першае. Па-другое, наколькі я ведаю, Глебаў ніколі, прынцыпова не браў у свой клас дзяўчат. Для цябе было зроблена выключэнне... Чаму? Наогул, якімі табе помняцца гады вучобы ў кансерваторыі?*

— Не буду расказваць падрабязнасці свайго паступлення. Яно было няпростае. Таму што першы раз я не прайшла, пачала рыхтавацца ізноў. Калі пабывала на кансультацыях у розных педагогаў, дык зразумела, што мне трэба трапіць абавязкова ў клас Глебава. Мне патрэбны быў вельмі моцны педагог, з характарам не мяккім, а цвёрдым. Тады шмат якія вынікі з мяне можна было атрымаць. А калі пачыналася "дэмакратыя", я пачынала крыху ленавацца. Але Глебаў студэнтак у свой клас не браў. Я трапіла ў клас Багатырова.

Але хадзіла на заняткі да Глебава цэлы год. Я пісала ў пяць разоў больш, чым хлопцы, якія вучыліся разам са мной. Бо павінна была даказаць, што магу лепш, чым яны. Было відавочна, што толькі пры такой умове Глебаў можа пагадзіцца ўзяць мяне ў свой клас. Нават на першым курсе я пісала "прыстойную" музыку, якая праз колькі гадоў выконвалася і нават куплялася. І ўсё роўна Глебаў вагаўся. Жанчына на караблі? Ён лічыў, што калі пачынаецца замужжа, дзеці, адукацыя кампазітара робіцца абсалютна непатрэбнай. І мне давялося яму паабяцаць, што пакуль не закончу вучобу, у мяне не будзе ні мужа, ні дзяцей, ні асабістага жыцця. І, акрамя музыкі і прафесійнай працы, я нічога ведаць не буду. Вось пры такой умове я была прынята. Ды мне ніхто і не быў патрэбны. Я была закаханая ў Глебава як у чалавека, як у музыканта, кампазітара. Ён быў для мяне як Сусвет, якога хапала...

Усё было цудоўна, пакуль не пачаўся другі курс. І свае здольнасці трэба было даказваць наноў. Магчыма, Глебаў баяўся, што я яго падвяду, і таму патрабаваў з мяне непараўнальна больш, чым з іншых. І я думала: "Ну чаму ён так не размаўляе са Славам Кузняцовым і такі строгі са мной?" Напэўна, ён выхоўваў той характар, які потым спатрэбіцца мне як кампазітару. Бо калі да мужчыны-кампазітара патрабаванні адны, дык да жанчыны-кампазітара ўдвая ці ўтрая большыя. Потым, калі я сутыкнулася з дырыжорамі, выканаўцамі, мастацкімі кіраўнікамі, дык вельмі часта адчувала стаўленне да жанчыны-кампазітара як да асобы другога гатунку, якая нічога не ўмее.

Мне заўсёды імпанаваў стыль Глебава, які вельмі любіў паўтараць словы Чайкоўскага, што натхненне — тая госця, якая не любіць наведваць лянівых. Трэба кожны дзень працаваць. Не атрымалася сёння — атрымаецца заўтра. Але садзіцца за інструмент штодня — неабходная ўмова для творчасці. Глебаў прывучыў да дысцыпліны працы. Таму што прафесія кампазітара — складаная, нежаночая. Асабліва калі ты хочаш авалодаць аркестроўкай, калі ты хочаш вучыцца ў класе Глебава разам з Помазавым, Кандрусевічам, Раінчыкам, Кузняцовым. А яны ўсе былі вельмі розныя і яркія асобы.



Кампазітар Марына Марозава падчас свайго творчага вечара.

Яўген Аляксандравіч нават навучыў мяне, як сябе паводзіць, калі будзе запісвацца мой першы сімфанічны твор. Ён павінен быць настолькі дакладна зафіксаваны ў нотах, каб не было ніводнай зачэпкі. І ўсё роўна музыканты будуць спыняцца і казаць: "Што тут напісана?" — і высвятляць са мной адносіны. Менавіта таму, што я жанчына. Глебаў мне казаў: "Вы павінны дачакацца, калі ўсе страсці аціхнуць, пакласці нага на нагу і сказаць: "Сыграйце, калі ласка, тое, што напісана ў нотах..." І гэтай ягонай парадай я карысталася ўвесь час. Ён вучыў, што кожная кропка ў партытуры павінна стаяць там, дзе яе месца. "Прыблізна" для яго наогул не існавала...

Вось такую школу я прайшла. Навучылася на ўсё астатняе жыццё. Пасля кансерваторыі паступіла да Глебава ў асістэнтуру-стажыроўку. Увогуле займалася ў яго сем гадоў. Дыстанцыя паміж мной як студэнткай і ім як педагогам заўсёды існавала. Мне здавалася, што хлопцы, якія вучыліся на нашым курсе, былі яму бліжэй. Я пачала пісаць, як і яны, балетную музыку. Але цішком увесь час сачыняла рамансы.

*— Марына, давай пяройдзем да тваёй уласнай творчасці. У ёй, прынамсі для мяне, акрэсліваюцца два асноўныя накірункі — вакальная музыка (пераважна рамансавая і песенная) і сімфанічная...*

— Мая сімфанічная музыка звязана з эмацыянальна-псіхалагічнай тэмай адзіноты, з драматычным самаадчуваннем чалавека. Гэта папершае. А па-другое, для мяне вельмі важна, калі слухачы, няхай сабе яны нават не прафесіяналы, а аматары, кажуць: "Твая музыка кранае і яна вельмі прыгожая..." Няхай сабе сказана па-дылетанцку. Але мне падабаецца слова "прыгожая". У свой час Дастаеўскі казаў пра тое, што прыгажосць уратуе свет. Але не кожная прыгажосць. Сапраўды, Чорны лебедзь у "Лебядзіным возеры" непараўнальна ярчэйшы за Белага лебедзя. Зло вельмі часта ярчэй. І злая прыгажосць можа нарабіць вельмі вялікай шкоды. Дастаеўскі дадаваў, што ўратуе свет добрая прыгажосць. Прыгажосць, прасякнутая дабрынёй. Вось такую сімфанічную музыку мне і хацелася б пісаць. Каб яна была даступная не толькі музыказнаўцам, спецыялістам, выбраным слухачам.

*— Ці засмучае цябе тая акалічнасць, што сімфанічная музыка — і твая, і іншых беларускіх кампазітараў — мае вельмі абмежаванае кола слухачоў? Яна гучыць не так часта ў канцэртах філармоніі, часцей на адкрыцці фестываляў, зрэдку — па радыё ці на тэлебачанні... Першае выкананне, здараецца, бывае апошнім.*

— Мяне гэта ніяк не засмучае. Вядома, цяжка цяпер меркаваць, як будзе ўспрымацца мая апошняя, Чацвёртая сімфонія. Але Адажыо для камернага аркестра, зусім нядаўна запісанае ў фонды Беларускага радыё, выклікала цікавасць і прафесіяналаў, і аматараў. Падобна таму, як у вакальнай музыцы я заўсёды шукала і шукаю інтанацыю верша, так і ў сімфанічнай музыцы я вельмі доўга шукала тую "залатую сярэдзіну", калі мой твор і задавальняе прафесіяналаў, і не адштурхоўвае простага слухача. Калі я здолею і надалей спалучаць прафесіяналізм і даступнасць, а яшчэ чалавечнасць, прыгажосць, дык гэта будзе вельмі значнае творчае дасягненне. Вярнуся да таго ж Адажыо... На праслухоўванні яго Генрых Вагнер, кампазітар высокаадукаваны, з шырокім музычным кругаглядам, сказаў мне, што гэта вельмі цікавы твор і што ён быў прыемна здзіўлены ім... І людзям, прафесійна далёкім ад музыкі, Адажыо падабаецца. Мне думаецца, што кампазітар павінен эмацыянальна, ярка і зразумела выкладаць тое, пра што ён хоча сказаць. Каб твор быў не халодны, не разумовы, а эмацыянальна даступны. Інакш для чаго пісаць музыку?

*— Хацелася б больш падрабязна пагаварыць пра тваю вакальную лірыку. Рамансы ты пачала пісаць яшчэ ў кансерваторыі. Як успрымаў іх твой настаўнік?*

— Сапраўды, калі наважылася паказаць яму першы вакальны цыкл, напісаны на словы С.Капуцікян, дык спачатку Глебаў паставіўся да маіх рамансаў так, як ставяцца да жаночага рукадзелля. З пэўнай доляй іроніі. Але я настойліва працягвала пісаць. Нешта паказвала, нешта — не... І на пятым курсе Глебаў сказаў: "Ведаеце, Марына, вы мяне пераканалі, што такі жанр у вашай інтэрпрэтацыі можа існаваць, і, магчыма, тут пралягае менавіта ваш шлях...".

У маю сімфанічную музыку Глебаў спачатку таксама не надта верыў. На дзяржаўным экзамене трэба было паказаць вынік навучання, буйны твор — сімфонію. Мая прагучала "ўжывую", у выкананні сімфанічнага аркестра кансерваторыі пад кіраўніцтвам Зяленіна. Старшыней камісіі на экзамене быў вядомы маскоўскі кампазітар Мікалай Пяйко, які потым адзначыў, што "найбольш яркая і выйгрышная сімфонія — у студэнткі Марозавай". Адначасова са мной "абараняліся" Слава Кузняцоў і Юлія Андрэева. Глебаў глядзеў на мяне так, як быццам першы раз бачыў... Я зразумела, што гэта першая мая перамога ў прафесійным сэнсе. Таму што ён падышоў да маёй мамы і сказаў: "Ваша дачка зрабілася кампазітарам...". І адразу ж дадаў: "Але зрабіцца — гэта адно, а быць ім потым — іншае...". Значыць, ізноў трэба закасваць рукавы... Я помню ўсе словы, сказаныя Глебавым у дачыненні да маёй музыкі. Бо яны заслужаны крывёю і потам.

*— Зразумела, што праца над вакальным цыклам, рамансам, песняй (не абавязкова эстраднай, ты іх амаль не пішаш, а песняй фальклорнага плана) пачынаецца з тэксту. Гэта, як кажуць, зыходны момант. Як ідзе адбор тэкстаў для песень, для рамансаў? Ты адразу пасля прачытання вырашаеш для сябе — гэта твае ці не твае?*

— Адразу. Не магу сказаць, што я напішу літаральна зараз, цяпер жа. Але ведаю, што гэта маё. І адкладваю... Або таму, што ў даны момант часу няма. Або таму, што мне трэба дацягнуцца да гэтага тэксту.

*— І ты не саромеешся так сказаць?*

—Не. Таму што тэкст ужо існуе. І калі я адчуваю, што гэта высокае мастацтва, дык да шчымлівай інтанацыі верша трэба дацягнуцца, інакш тэкст будзе глыбейшы, чым музыка. А мне гэтага не хацелася б... Мая задача — дасягнуць гармоніі паміж тэкстам і музыкай. А калі яшчэ выканаўцу цудоўнага знайсці... Тады атрымаецца мастацкі твор.

Іншым разам у мяне цікавяцца: адкуль такая трагічная музыка, чаму такая трагічная інтанацыя? Але гэта не толькі маё ўспрыманне рэчаіснасці. Яно — ад паэтэс, чые вершы я бяру ў работу, або жанчын, з якімі сябрую і ад якіх даведваюся гісторыі іхняга жыцця.

Мае рамансы аб'ядныя адной тэмай. Часцей за ўсё яны — гісторыя жанчыны, гісторыя

яе жыцця і кахання. Я глыбока перакanана, што каханне і пачуцці ў жыцці жанчыны займаюць велізарнае месца. У іх — усё жыццё... А каханне ў жыцці мужчыны — усяго толькі эпізод. Вось я гэтае жыццё жанчыны і ўзнаўляю...

Чаму я бяру для работы не модныя тэксты, а тыя, інтанацыя якіх мяне закранае? І тады я адразу ведаю, якімі нотамі тую інтанацыю перадам. Паэт, часта нават не ўсведамляючы, музычную інтанацыю ў тэксце, у радках ужо заклаў. І мая справа яе пачуць, адчуць, адшукаць. Паэты, з якімі супрацоўнічаю, часам пытаюцца: "Чаму ты так напісала, як я думаю?" І для мяне гэта вельмі высокая ўхвала і сведчанне таго, што я не проста шукала, але і знайшла. Між іншым, яшчэ Барыс Асаф'еў казаў, што ўсё мастацтва інтанацыйнае. І галоўнае — гэтую інтанацыю зачапіць.

Мае пошукі ў галіне вакальнай лірыкі пачаліся з жаночых плачаў, калі яшчэ ў кансерваторыі мы ездзілі ў фальклорныя экспедыцыі і слухалі, як вясковыя жанчыны, бабулькі спяваюць. І таму я падумала: а чаму б не "акультурыць" гэтыя гукі? І фальклорнае гучанне не спалучыць з магчымасцямі сучаснай музыкі? Мае "Старадаўнія песні" на вершы С.Капуцікян былі хутчэй спробай музычна прамовіць тэкст, чым дакладна "пакласці" яго на ноты. Той вакальны цыкл быў маёй творчай знаходкай, адкрыццём, якое доўжыцца і па сённяшні дзень. Чалавек, музычна дасведчаны, зусім нядаўна сказаў, што ўспрымае мае рамансы як своеасаблівы працяг традыцый Даргамыжскага. Цікава, праўда?

Другі мой напрамак — пошук адметнага тэмбравага гучання. Кампазітару лепш не "зацыклівацца" толькі на фартэпіяна. А шукаць тэмбр інструмента, які адпавядае інтанацыі. Ганаруся тым, што ў рамансавай музыцы пачала эксперыментаваць адной з першых. У вакальным цыкле на словы Капуцікян адным з інструментаў і "дзейных асоб" быў кларнет. Чаму менавіта ён? Таму што Капуцікян — армянская паэтэса. А ў Арменіі кларнет — нацыянальны інструмент. Я там пабывала, адчула ўсю непаўторнасць, адметнасць краіны. І ў мяне музычны інструмент выконвае ролю таго мужчыны, які або любіць жанчыну, або расстаецца з ёю, прыносіць ёй боль або радасць.

*— Інакш кажучы, музычны інструмент у цябе — адухоўленая істота?*

— Так. Напісаны мной таксама вакальны цыкл "Адзінота" на вершы рускай паэтэсы Ірыны Снегавай. Тады я шмат часу праводзіла ў бібліятэках, перачытвала многія зборнікі паэзіі. Прываблівалі і Вольга Берггольц, і Марына Цвятаева. Але Снегава аказалася бліжэй. Склад інструментаў у цыкле такі: габой, скрыпка, віяланчэль. І голас. Цалкам вакальны цыкл яшчэ не выконваўся, толькі Наталля Руднева праспявала адзін з рамансаў — "О, проклятое миром одиночество..." Наогул мне здаецца, што ў самім пачуцці болю граняў больш, чым у пачуцці радасці...

*— Не мною заўважана, што музыкі, напісаныя кампазітарамі ў мінорнай танальнасці, непараўнальна больш, чым у мажорнай...*

— Невыпадкова ў "Ганне Карэнінай" Талстой пісаў, што ўсе шчаслівыя сем'і шчаслівыя аднолькава, але кожная нешчаслівая сям'я нешчаслівая па-свойму. Напэўна, так і ў музыцы. І ў вакальным цыкле "Адзінота" мне хацелася адценні гэтага болю перадаць.

Потым з'явіліся рамансы на вершы А.Кальцова. Калі я перачытала творы Кальцова, яны мне вельмі спадабаліся і хацелася напісаць рамансы ў народным стылі. Ведала, што паэт надта любіў гітару. І таму прыйшла думка паспрабаваць для рамансаў спалучэнне гітары і домры. Пэўны час у Беларусі існаваў вельмі цікавы дуэт — Валерый Жывалеўскі (гітара) і Мікалай Марэцкі (домра). Для іх і пісала.

Наогул калі пішу для пэўнага інструмента, дык вывучаю яго, наколькі тое магчыма. Прыходжу да музыканта, слухаю, як ён іграе, рэпеціруе. Прашу паказаць мне ўсе прыёмы, якія згадваюцца ў падручніках па аркестроўцы.

*— Інакш кажучы, ты вывучаеш выразныя магчымасці інструмента, прыглядаешся да яго?*

— Так. Ізноў-такі для таго, каб паказаць інструмент як пэўную асобу. Асобу, якая размаўляе, выяўляецца. Я ўспрымаю інструмент як персанаж...

*— Марына, я раблю выснову, што для цябе важны момант тэатралізацыі. Нават у вакальнай музыцы...*

— На працягу ўсяго творчага жыцця я літаральна мару пісаць тэатральную, ці, інакш кажучы, прыкладную музыку. Папярэднія спробы былі ўдалыя — музыка да двух тэлеспектакляў. Першы з іх — "Водар папараці" на вершы Артура Вольскга. У мяне прасілі дзве песні — я зрабіла музычны спектакль, дзе ўсе спявалі і танцавалі. Адна з песень — "Ой, чарот па вадзе" вельмі часта гучала па радыё. Аб'яўлялі так: "Словы і музыка народныя". Артур Вольскі не без гумару заўважыў: "Марына, мы пайшлі ў народ..."

Праз шмат гадоў працавала над другім спектаклем — "Далёкія і блізкія" паводле А.Галіча, які ставіла рэжысёр Н.Арцімовіч. Твор дастаткова драматычны, з элементамі псіхалагічнага дэтэктыву. У ім гучаць мае рамансы на вершы М.Валошына. У першым спектаклі было прасцей. Зададзены вершы — і поўная свабода. Як хочаш, як лічыш патрэбным, так і рабі. У другім спектаклі ўсё было больш складана.

Але ўсё роўна тыя спектаклі маю прагу, маё жаданне пісаць тэатральную музыку не задаволілі. Страшна хочацца працаваць для тэатра. Пра маю музыку, з тэатрам не звязаную, досыць часта кажуць, што яна ўспрымаецца як прыкладная.

*— Дарэчы, Марына, ці здараецца так, што ты перапісваеш і перарабляеш тое, што ўжо напісана?*

— Не. Бывае, што музыка вельмі доўга выспявае. Але калі напішу, дык вельмі рэдка нешта мяняю. Здараецца, толькі выканаўца нешта падкажа, магчыма, яму асобныя ноты нязручна спяваць. Бо я не вакаліст, а чалавечы голас да канца вывучыць наогул немагчыма.

Калі мне кажуць, што мой раманс "Храни меня, мой талисман", напісаны на вядомы верш Пушкіна, у пэўнай ступені раскрыў асобу рускага паэта, дык толькі радуюся. І лічу, што тут — творчая ўдача. У 1999 годзе, калі адзначалася 200-годдзе з дня нараджэння Адама Міцкевіча, напісала тры рамансы на ягоныя словы. І беларускія слухачы, і польскія казалі, што кампазітар здолела перадаць дух паэзіі Міцкевіча.

Здараецца так, што адкладваю тэксты ўбок і яны прымушаюць мяне літаральна пакутаваць. Бо гучаць у свядомасці і ўдзень, і ўначы... Здараецца і наадварот. Раптам я адчула інтанацыю тэксту, і раманс пішацца імгненна. Значыць, я была эмацыянальна да яго падрыхтавана. Бывае, што гукаў няма. Творчы прастой. Тады пачынаеш слухаць нечую музыку. Пераважна класіку.

Наогул імкнуся вучыцца і ў класікаў, і ва ўсіх музыкантаў, з якімі мяне сутыкае творчы лёс. Калі сімфанічны аркестр радыё пад кіраўніцтвам Барыса Райскага запісваў маю Другую сімфонію "Чорная быль" (яна сталася апошняй работай дырыжора на радыё), дык Барыс Іпалітавіч мяне вельмі многаму навучыў. Напрыклад, казаў: "Вось гэтае месца перарабіце, і будзе гучаць інакш..." Ён паказваў, як было і як ёсць цяпер. Райскі — другі пасля Глебава чалавек, які вучыў мяне аркестру. Ён займаўся са мной шмат. У нас былі вельмі добрыя адносіны.

У партытурах, якія даю аркестру цяпер, паправак і змен няма. Не магу сказаць, што ведаю аркестр дасканала. Але калі мне здаецца, што павінна гучаць менавіта так, дык так яно ў рэшце рэшт і гучыць. Зусім нядаўна былі запісаны на радыё два мае сімфанічныя творы. І дырыжоры адзначалі, што аркестроўка дастаткова прыстойная. Дарэчы, "прыстойная" — тыпова глебаўскае слова. Лепшай ухвалы ў яго і не было. Не магу сказаць, што знаходжуся ў эйфарыі з нагоды ўласнай творчасці. У мяне, наадварот, глебаўскае, самакрытычнае стаўленне да сябе.

*— Марына, у якіх музычных жанрах табе яшчэ хацелася б папрацаваць?*

— Найперш — музыка да спектакляў. Падругое, я напісала дзве сюіты з балета "Стойкі алавяны салдацік" (паводле казкі Андэрсена). Балет пісала тады, калі вучылася ў асістэнтуры-стажыроўцы ў Глебава. Напэўна, усе мы, вучні ягонага класа, літаральна трызнілі балетам і марылі пісаць балетную музыку. Таму што балеты пісаў Глебаў. Напэўна, той сплаў музыкі і пластыкі чалавечага цела, эротыкі, які ёсць на харэаграфічнай сцэне, самы выразны. У "Салдаціку" 25 хвілін музыкі. Калі ён быў скончаны, Яўген Аляксандравіч раіў мне пайсці да Елізар'ева, паказаць музыку. Глебаў лічыў, што ў мяне ёсць схільнасць да балетнай музыкі, да супрацоўніцтва з драматычнымі тэатрамі.

Балет не пастаўлены, хоць пэўныя захады для таго я рабіла. На пачатку 90-ых гадоў у Маскве, у канцэртах, якія ладзіў Фонд культуры, гучала мая музыка. Менавіта тады я пазнаёмілася са знакамітым рускім танцоўшчыкам і балетмайстрам Уладзімірам Васільевым. Ён прапанаваў: прывозьце партытуру свайго балета. Ідэя, на жаль, так і засталася ідэяй. Мая даўняя мара, якая часам здаецца нязбытнай, — напісаць хоць бы аднаактовы балет. І каб яго паставілі. Можа, не цяпер напісаць, можа, пазней...

Праца кампазітара над тэатральнай пастаноўкай у нечым і прасцей, ведаю, што яна ў мяне атрымаецца. Думаю, што ў бліжэйшыя гады сімфанічнымі творамі буйной формы займацца не буду. Бо ў апошняй сімфоніі ўвасобіла ўсе свае эмоцыі. Думаю, што сімфоніі трэба пісаць адзін раз у пяць гадоў, не часцей. Бо павінны назапасіцца і самыя розныя ўражанні, і вопыт. Вопыт пачуццяў, прафесійны, жыццёвы. І ты павінен крыху адысці, аддаліцца ад яго... А што да вакальнай музыкі, дык я яе заўсёды пісала, пішу і буду пісаць. Бо яна дапамагае падтрымліваць неабходную творчую форму.

**Гутарыла Таццяна Мушынская.**
**Фота з архіва кампазітара.**



**Музыка**

# "Маладзёжная вясна—2000"

Ала СНЫТКО

Музычны фестываль — заўсёды свята як для ўдзельнікаў, так і для публікі. Так сталася і на гэты раз. Фестываль "Маладзёжная вясна—2000" зрабіўся яркай і цікавай падзеяй у культурным жыцці сталіцы. Удзельнікі форуму — маладыя сучасныя кампазітары, выпускнікі і студэнты Беларускай акадэміі музыкі.

Праграма "Маладзёжнай вясны" была даволі насычаная. На працягу трох дзён адбыліся два канцэрты камернай музыкі; майстар-клас літоўскага кампазітара, госця фестывалю Р.Яняляўскаса; канферэнцыя "Музычная творчасць і XXI стагоддзе"; заключная творчая дыскусія.

Сваімі думкамі наконт фестывалю дзеліцца **Уладзімір Васільевіч ДАРОХІН** — кампазітар, загадчык кафедры кампазіцыі БАМ, адзін з тых, хто стаяў ля вытокаў "Вясны".

*— Уладзімір Васільевіч, як узнікла ідэя?*

— Мы хацелі зрабіць фестываль яшчэ ў мінулым годзе, але, як заўсёды, не было матэрыяльных сродкаў. Мэта фестывалю — звярнуць увагу грамадскаці на маладую сучасную

беларускую акадэмічную музыку, якая цяпер знаходзіцца, вобразна кажучы, "на перыферыі". У цэнтры ўвагі слухачоў часцей апынаецца поп-музыка. Аўтары папулярных песень атрымліваюць прыстойныя ганарары. Але колькасць намаганняў, эмоцый, сіл, якія затрачваюцца на стварэнне папулярных твораў лёгкага жанру і музыкі акадэмічнай, нельга параўнаць.

Маладых кампазітараў можна назваць сапраўднымі працаўнікамі. Сёння яны не маюць ні матэрыяльных, ні маральных стымулаў для інтэнсіўнай творчасці. Таму вельмі важна падтрымліваць юнакоў і дзяўчат, якія абралі для сябе такі нялёгкі прафесійны шлях. Менавіта для гэтага і арганізоўваўся фестываль.

— *Якія ўражанні пакінулі ў вас сачыненні маладых аўтараў?*

— На маю думку, сярод маладых кампазітараў не было яркіх індывідуальнасцяў, не адчувалася здольнасці аўтараў да выкарыстання ўсяго таго багатага арсенала выразных сродкаў, якія назапашаны многімі пакаленнямі творцаў. Гэта датычыцца перш за ўсё тых твораў, якія я пачуў у першым канцэрце, вытрыманым у авангардным духу. Творы, якія прагучалі ў другім канцэрце, у большай ступені вылучаліся арыгінальнасцю.

— *З вашых слоў вынікае, што вы не з'яўляецеся прыхільнікам авангарднай музыкі. Ці значыць гэта, што сваіх вучняў вы выхоўваеце ў рэчышчы толькі акадэмічных традыцый?*

— Не зусім так. Малады кампазітар працуе, абапіраючыся на тыя эстэтычныя нормы, да якіх дарос. Калі яму падабаецца авангард, няхай спрабуе сябе ў новых тэхніках XX стагоддзя; калі яму бліжэй традыцыйная танальная сістэма, можна працаваць і ў ёй. Ніколі не буду пярэчыць выбару шляху свайго вучня.

Галоўнае для кампазітара — яго ўласныя ідэі. У кожным творы яны рэалізуюцца як пэўны творчы эксперымент. І гэта датычыць не толькі выкарыстання ўласна "тэхнічных" сродкаў пры стварэнні новых форм гучання. У традыцыйнай музыцы таксама можа мець месца эксперымент. Галоўнае, каб музыка ў сачыненні выконвала галоўную ўласцівую ёй функцыю — несла вобразную і эстэтычную інфармацыю.

— *У межах фестывалю маладых кампазітараў адбылася музыказнаўчая канферэнцыя...*

— Кампазітары нагадваюць мне фізікаў-эксперыментатараў, а музыказнаўцы — фізікаў-тэарэтыкаў. Першыя ставяць творчы эксперымент, другія даследуюць пэўныя заканамернасці, вызначаюць сутнасць. Таму сумесная дзейнасць кампазітараў і тэарэтыкаў, на мой погляд, вельмі важная. І ў гэтым сэнсе я не зусім згодзен з думкай госця фестывалю, літоўскага кампазітара Р.Яняляўскаса, які лічыць, што кампазітарам нельга шмат чаго чакаць ад музыказнаўцаў, яны павінны самастойна распрацоўваць тэорыю.

...Канцэрт з твораў маладых аўтараў пакінуў супярэчлівае ўражанне не толькі ва Уладзіміра Дарохіна, але і ў іншых слухачоў. Увазе публікі былі прадстаўлены як інструментальныя, так і вакальныя кампазіцыі. Сярод першых — творы для квартэтнага складу (Н.Чапялюк і М.Круглага); для фартэпіяна (А.Баркоўскай, А.Сідзько, А.Слежанок, А.Кароткінай, Ся Цянь); музыка для іншых інструментальных ансамбляў (А.Безенсон, Г.Сасноўскага, С.Шэйна, В.Казелькі, А.Кручкова). Творы адрозніваліся не столькі ў аўтарска-індывідуальным плане, колькі ў агульнастылістычным. Так, Н.Чапялюк стварыла ў сваім Струнным квартэце інструментальны тэатр, дзе музыканты — сапраўдныя акцёры, якія ў адпаведнасці з аўтарскай задумай рухаюцца па сцэне. У Баладзе А.Баркоўскай адчуваўся рамантычны пафас выказвання. Музыка для віяланчэлі і фартэпіяна С.Шэйна, прысвечаная гадавіне з дня трагедыі на Нямізе, выклікала асаблівае эмацыянальнае ўражанне.

Цікава параўнаць тры варыяцыйныя цыклы, створаныя рознымі студэнтамі-кампазітарамі III курса Беларускай акадэміі музыкі. Варыяцыі М.Круглага адзначаны лінеарнасцю мыслення і схільнасцю да поліфанічных прынцыпаў развіцця. Тэма з варыяцыямі А.Сідзько цесна звязана з фальклорнымі вытокамі. Тым самым аўтар працягвае характэрную для беларускай кампазітарскай школы традыцыю будавання варыяцыйнай формы на аснове фальклорнага матэрыялу. Варыяцыі В.Казелькі вылучаюцца асаблівай маляўнічасцю.

Сярод вакальных твораў — два лірыка-псіхалагічныя рамансы А.Урублеўскай на вершы Ф.Цютчава; вакальны цыкл Э.Андрэенкі на вершы Гарсія Лоркі з яркай імпрэсіяністычнай гульнёй фарбаў; "Плач кіцяжанкі" А.Гушчынай, у якім чуліся эпічна-апавядальныя матывы рамансаў рускіх кампазітараў XIX стагоддзя.

Цікава, хто з маладых аўтараў у будучыні вызначыць развіццё беларускай кампазітарскай школы? Гэтае і іншыя пытанні, якія датычаць сучаснай кампазітарскай творчасці, былі закрануты на музыказнаўчай канферэнцыі. Слова трымалі як выкладчыкі БАМ (Н.Сушкевіч, Р.Сергіенка, В.Савіцкая), так і студэнты (В.Суслава, А.Казлоўская і інш.). Асабліва зацікавіў даклад кампазітара Р.Яняляўскаса, які разглядае ўсю гісторыю музычнага мыслення як паступовае станаўленне функцый унісону (ад бінарыкі да манарыкі).

Хочацца спадзявацца, што фестываль будзе пашыраць свае маштабы, стане традыцыйным творчым форумам, дзякуючы якому будуць адкрыты новыя імёны.



# Прыватная гісторыя калектыву

Дзмітрый КАРОЛЬ

## Прастора, Рытуал, Падзея

Фатограф — гэта паляўнічы на візуальныя падзеі. Часта ягоныя "трафеі" — гэта вядомыя нам вобразы-падзеі сацыяльных рытуалаў. Праз іх бясконцую чараду і паўтаральнасць кожны чалавек ідзе ўсё сваё жыццё. Нараджэнне і Дзень нараджэння, Вяселлі, Пахаванні, Дэманстрацыі, Чэргі і мноства іншых падобных падзей уяўляюць сабой рытуальную форму калектыўнай сутнасці нашага жыцця. Чалавек заўсёды з нечым звязаны, і часцей за ўсё гэтая звязанасць датычыцца калектыўнага падсвядомага.

***"Там, дзе трое, там і я сярод вас"***, — так гучаць словы Хрыста ў Біблії. Словы, якія адкрываюць сувязь духоўнай сутнасці чалавека з непасрэднасцю калектыўнай структуры ягонага быцця. Сучасная культура надзвычай актыўна займаецца паўторнай візуалізацыяй сусветнай гісторыі: мноства фільмаў на гістарычную тэматыку маюць на мэце праясненне эпохі тэхналагічнай цемры чалавецтва. Сучасныя тэхналогіі робяць мінулае бачным: эпапеі, грандыёзныя бітвы, выключныя па сваёй відовішчнасці гістарычныя падзеі ў сваю чаргу **зацямняюць** штодзённыя, шараговыя, непрыкметныя формы жыцця невялікіх, выпадковых або сталых калектываў.

У гэтым сэнсе фатограф дэманструе такое мастацтва бачання, якое найменш залежыць ад рынкавай кан'юнктуры спажывання візуальнасці. Фатограф — адзін з нас. Ён прыватная асоба; ён злучаны з калектывам і рознымі дзеяннямі, і ў той жа час ён адчужаны ад іх: ён бачыць. Ён знаходзіць такі ракурс, пры якім індывідуальнае яшчэ не паглынута калектыўным.

Кожная ментальнасць, кожная нацыя спараджае свае, распазнавальныя тыпы калектываў. Выявіць іх візуальныя мікрагісторыі — гэта і было задачай праекта. Можна шмат разважаць пра беларускую ментальнасць, але нейкім чынам мы яе ўжо ведаем і разумеем без усялякіх разважанняў, калі выходзім на вуліцу і зліваемся з натоўпам, вячэраем з сям'ёй дома, сочым за футбольнай гульнёй на стадыёне, сядзім у чытальнай зале бібліятэкі. Калектыўнасць — гэта сталы фон нашага жыцця. Мастацтва фатографа тут — зрабіць гэты фон бачным, паказаць, як звязваецца паяўленне фігуры суб'екта з фонам.



1

## Прастора

Такім чынам, перш за ўсё калектыўнасць як прастора ў часе з яе выразнай дыялектыкай глыбіні, паверхняў і фігур. Найбольш яўным прыкладам такой візуалізацыі калектыўнага падсвядомага з'яўляюцца работы **Ігара Саўчанкі**. Статычныя, студыйна замацаваныя ў фотаінтэр'ерах людзі паўтаральнасцю сваіх поз сцвярджаюць меркаванне пра структуру прасторы калектыўнай памяці, да якой гэтыя здымкі і звяртаюцца. Ігар Саўчанка, карыстаючыся стылістыкай разгорнутага, "літаратурнага" подпісу да здымка, як быццам "прышпільвае" постаці да інтэр'ера, атаясамліваючы ўнутраныя станы людзей з нейтральнай і безасобавай прасторай. Прастора робіцца універсальным кодам, на фоне якога прарысоўваюцца і "адбіваюцца" ўсё новыя і новыя персанажы.

Прастора — гэта жывая аўра калектыўнай ананімнасці, такой характэрнай для савецкага візуальнага канона, які ва **Уладзіміра Парфянка** называецца "крыху па-японску": "Сад камянёў". Гэтыя скульптурныя злепкі з калектыўнасці, раскіданыя па нашых парках, скверах, плошчах, адыгрываюць ролю "пустых азначальных" калектыўных прастораў; іхняя цялесная важкасць знакава амбівалентная пустаце калектывісцкіх міфаў, якімі жыў савецкі камунальны соцыум. Хоць гэтыя скульптуры і нагадваюць руіны калектыўнага падсвядомага, але для Уладзіміра Парфянка вобраз напаўразбураных кампазіцый не знак, асуджаны гісторыяй на знікненне, а руінападобны комплекс калектывісцкай самасвядомасці і самавызначэння, які застаецца рэальным і не зводзіцца да пэўнага гістарычнага часу.

У гэтым кантэксце мне вельмі імпануе фатаграфія **Сяргея Брушко** "Брыгадзір цесляроў адпачывае бліз Чачэрска", якая выяўляе фігуральную гратэскавасць адзіноцтва: фігура, якая, пазбавіўшыся падтрымкі ад прысутнасці іншых, "збочыла" з ландшафту. Ёсць жа нейкі рубеж, нейкая мяжа на нашым шляху паміж пунктам А і пунктам В, дзе прыцягненне А і В, мэты і сацыяльныя магніты руху слабеюць,

***"Прыватная гісторыя калектыву". Аналітычная выстава фатаграфіі з серыі выставачных праектаў "Аспекты сучаснай беларускай фатаграфіі". Куратар выставы — Дзмітрый Кароль. Галерэя візуальных мастацтваў "NOVA" Цэнтральнай бібліятэкі імя Янкі Купалы. Мінск, чэрвень — ліпень 2000 г. Віртуальны варыянт выставы ў Інтэрнеце: http://photoscope.iatp.unibel.by, http://nova.iatp.unibel.by.***



2



3



4



7



8



5



9



10



6



11

**1** У. Парфянок.
З серыі "Сад камянёў". 1990.
**2** І. Саўчанка. Самотнае жыццё ў інтэр'еры. 1991.
**3** І. Саўчанка. Сумеснае жыццё ў інтэр'еры. 1991.
**4** І. Саўчанка. Мара пра сумеснае жыццё ў інтэр'еры. 1991.
**5** С. Брушко. Вяселле ў вёсцы Журавінка.
**6** С. Брушко. Вяселле ў вёсцы Журавінка.
**7** В. Стралкоўскі. Без назвы. 2000.
**8** В. Сядых. Без назвы.
**9** С. Ждановіч. З серыі "Лісты — 2". 2000.
**10** В. Стралкоўскі. Без назвы. 2000.
**11** С. Брушко. Брыгадзір цесляроў адпачывае бліз Чачэрска.
**12** І. Пешахонаў. Без назвы. Афганістан. Канец 80-ых гг.

прыходзяць у падсвядомую раўнавагу — кропка, у якой чалавек як сацыяльная істота знікае, сыходзіць на абочыну свету. Спакой на твары брыгадзіра...

Плошча — гэта заўсёды прасторавы цэнтр свету. Плошча Незалежнасці для нас — прасторавая пустата магчымага палітычнага жэсту, патэнцыял "масавіднага цела" дэманстрацый, мітынгаў, гулянняў... **Даніілу Парнюку** ўдалося прасачыць, як асобнае цела ў стане адгукнуцца на патэнцыйнасць плошчы і рэалізаваць яе. Старая жанчына ў чырвоным паліто і з чырвоным сцягам у руках запаўняе ўсю плошчу дзіўнай траекторыяй свайго руху. Кампазіцыйнае рашэнне работы Данііла Парнюка дапамагае зразумець логіку гэтага руху, які перадае прасторавае адзінства, замкнёнасць плошчы. Абсалютнасць прасторы плошчы як структуры — у яе замкнёнасці; і мы — так ці інакш — "экзістэнцыйныя палонныя" гэтай прасторы. Плошча — гэта як быццам "кароткае замыканне" з калектыўным падсвядомым, якое перапыняе нашае ўяўнае адзіноцтва.

Выпраменьванне безасабовага спакою адчуваецца і ў работах **Сяргея Ждановіча**. Хоць "прысунутыя" ўсутыч да нас твары здаюцца блізкімі і "індывідуальнымі", хоць "перапіска" і "дзённікі" адсылаюць да асабістага і непаўторнага як почырк, аднак блізкасць, якую мы тут перажываем, — гэта блізкасць "разрыву", блізкасць агортвання персанажаў Сяргея Ждановіча расфакусаванай безблічнай цемрай, што паглынае не тых, хто "перапісваецца", а саму сувязь паміж імі.

Варта вылучыць выдатную прасторава-кампазіцыйную работу **Віктара Стралкоўскага** ў серыі, прысвечанай Жыровіцкаму манастыру. Паводзіны людзей у сакральных прасторах падпарадкоўваюцца пэўным правілам, якія выяўляюць іншы, трансцэндэнтны, касмічны парадак арганізацыі калектыву і формы "вертыкальнага адзіноцтва", што арыентуе постаць/твар да Крыжа і Бога і ў той жа час рытуальна сумяшчае "малітоўнасць" з "гарызантальнасцю" зямных турбот.

## Рытуал

Вясельны рытуал "прычасця" маладой хлебам, што вядзе да новага жыцця, зафіксаваны на фатаграфіі **Віктара Бутры**. Радаўніца ў Чарнобыльскай зоне — рытуал у дэсакралізаванай, разбуранай прасторы вясковых могілак — на здымку **Анатоля Клешчука**. Вайсковы аркестр у афганскай пустыні, які дзейнічае паводле логікі ваенных рытуалаў, — у **Ігара Пешахонава**. І яго ж сцэны ваеннага трыбунала, якія нагадваюць па стылістыцы здымкі скрытай камерай: рытуалізаванае супрацьстаянне адзінокай фігуры асуджанага, суда і маўклівай масы, што разам утвараюць кафкіянскі трохкутнік калектыўнай ідэнтычнасці. Нераспазнавальная, амаль што неперсаніфікавальная маса ваеннага строю, якая запаўняе сабою пустынную мясцовасць, падпарадкоўваючыся нейчаму загаду, што нясе ў сабе ірацыянальны "клей масавіднасці", — на яшчэ адной фатаграфіі Ігара Пешахонава.

Эстэтыка адчужэння ў сцэне стрыжкі валасоў на фатаграфіях **Валерыя Савульчыка** скрывае рытуал у цемры стасункаў, сувязяў, дакрананняў паміж целамі. Напружанне на тварах дзяцей з "Дзіцячага альбома" **Сяргея Кажамякіна**. Двайное напружанне, выкліканае як самім актам фатаграфавання, так і экзатычнасцю касцюмаў, якія ўтвараюць невядомы дзецям кантэкст. Гэты папулярны і па сённяшні дзень сярод камерцыйных фатографаў прыём змянення ўжо не вонкавага выгляду, а ўнутранага стану, найлепш заўважны на дзецях. Мне падаецца, што тайныя механізмы рытуалу схаваны ў сімвалічных запісах соцыуму, але ў фатаграфіі яны візуалізуюцца ў сістэме фігуральных адносінаў: тайны знаходзяцца на паверхнях спыненых фатаграфіяй адносінаў — у той рэальнасці, якую стварае сама фатаграфія, а не якую яна адлюстроўвае.

## Падзея

І, нарэшце, само вяселле ў буйных планах кадраў Сяргея Брушко ("Вяселле ў вёсцы Журавінка") — спыненыя імгненні падзеі. Глядач знаходзіцца зблізку і амаль "унутры" руху, які злучае людзей у дынамічную кангламерацыю карнавальных жэстаў і позіркаў, што маюць моц цялесных жэстаў. "Мары аб сумесным інтэр'еры"* абарочваюцца аргіястычным напружаннем пры іх рэалізацыі. Уварванне эратычна-святочных целаў ва ўяўленні "пра шчасце"* вядзе да таго, што ўяўленні "выпарваюцца" ў бясконцым цыкле вяселляў і пахаванняў, каб зноў кандэнсавацца ў штодзённасці: з'явіцца ў адлюстраванні ценю фатографа на бліскучых шчытах міліцыянтаў у **Віктара Сядых**, у сямейнай хроніцы **Дзяніса Раманюка**, у групавым партрэце польскіх жаўнераў Ігара Пешахонава, дзе твары знікаюць у паціне часу, раствараюцца ў фактуры калектыўнасці. Індывідуальны Твар саступае месца калектыўнаму існаванню.

Дык гэта мы не можам убачыць гэтыя твары ці яны не могуць разгледзець нас з сваёй далечыні, пры гэтым знаходзячыся перад намі?!

**Пераклад з рускай мовы.**



12

* Назвы выстаўленых работ І.Саўчанкі. — *Рэд.*



# Вырашальны момант. Кніга водгукаў і выклікаў

Дзмітрый КАРОЛЬ

*"Упершыню бачу фотавыставу з больш-менш чалавечай канцэпцыяй."*

**Алеся Ш.**

Праблема суадносінаў паміж самой канцэпцыяй (як куратарскай задумай) і яе рэалізацыяй ў канкрэтным фотаматэрыяле выставы заўсёды была для галерэі "NOVA" своеасаблівым "вырашальным момантам". Фактычна гэтыя суадносіны былі расцягнутым ў часе працэсам пошукаў кампрамісаў паміж уяўленнем куратараў аб тым, што павінна быць адлюстравана, і зместавай неадэкватнасцю першапачатковай задуме наяўнага экспазіцыйнага матэрыялу. Такая неадэкватнасць зрабілася падставай слушнай, на першы погляд, заўвагі Таццяны Новікавай, выказанай на старонках "Нашай свабоды" адносна папярэдняй выставы ў галерэі "NOVA": "Але чаму на экспазіцыі "Ландшафт цела — цела ландшафту" ўзнікае адчуванне вострай неадэкватнасці таго, што дэкларавана, таму, што экспануецца? Верагодна, у пэўны момант куратар ухіляецца, выпадае з працэсу? Варта адзначыць, што гэты праект (як і іншыя з гэтай серыі) з'яўляецца куратарскім. Гэта азначае, што куратар выступае аўтарам праекта, удзельнікі ж могуць быць саўтарамі, а могуць імі і не быць..."

Справа ў тым, што куратарская канцэпцыя выставы **Фатаграфія "вырашальнага моманту": беларускі варыянт**, як і канцэпцыі папярэдніх выставачных праектаў галерэі "NOVA", хутчэй усяго ўспрымаецца як спроба растлумачыць экспазіцыю, інтэрпрэтаваць і аб'яднаць яе ў тэксце. Куратарскі ж тэкст, лічыцца, выступае своеасаблівым віртуальным фокусам, дзе збіраецца ў нейкім умоўным сэнсавым адзінстве ўся натуральная разнастайнасць выстаўленага фатаграфічнага матэрыялу. Такі падыход робіць нябачнай тую частку работы куратара, якая звязана з селекцыяй, структурацыяй зыходнага матэрыялу і, што заўсёды бывае неабходным, адаптацыяй першапачатковай ідэі да той данасці, якую немагчыма перарабіць.

У выпадку з праектам "Фатаграфія "вырашальнага моманту"..." куратар Алесь Давыдчык і мастацкі кіраўнік галерэі Уладзімір Парфянок апынуліся ў яшчэ больш складанай сітуацыі. Узяўшы за аснову ідэі выставы фатаграфічны вопыт знакамітага французскага фатографа Анры Карцье-Брэсона (Henri Cartier-Bresson) з яго ключавым паняццем "вырашальнага моманту", яны паспрабавалі знайсці візуальна-сэнсавую паралель гэтаму вопыту ў беларускай фатаграфіі. З самага пачатку такі куратарскі ход прадугледжваў хутчэй інтуітыўны аналіз работ беларускіх фатографаў і немажлівасць абаперціся на строгую канцэптуальную схему адбору з зафіксаванымі дакладнымі крытэрыямі. Гэткая няпэўнасць была ўжо заяўлена ў куратарскім тэксце Алеся Давыдчыка: "...само гэта паняцце ["вырашальнага моманту"] цяжка паддаецца фармалізацыі. Вырашальны момант знаходзіцца ў такім месцы, дасягнуць якога рацыянальнай аргументацыяй наўрад ці магчыма. Таму можна толькі выказваць меркаванні, што гэта — вырашальны момант". Інтуітывізм зрабіўся крэатыўнай логікай куратара і ў гэтым сэнсе даная выстава — адзін з самых суб'ектыўных куратарскіх праектаў у серыі "Аспекты сучаснай беларускай фатаграфіі". Зваротны бок такога куратарскага выбару — гэта амаль непрыхаваная апеляцыя да інтуіцыі і падрыхтаванасці гледача, які павінен індывідуалізаваць успрыманне і разуменне выстаўленых работ.

*"Некаторыя [работы] вельмі цікавыя, але шмат незразумелага: звычайны натоўп. А ў цэлым — няблага, можна было б і болей!"*

**[Ананім.]**

Варта ўлічваць, што для вялікай колькасці наведвальнікаў выставы Карцье-Брэсон калі і "існуе", то не ў якасці знакавай фігуры сучаснага фатаграфічнага працэсу, якая спавядае адзін з візуальных метастыляў фотамастацтва. Для іх выстава — не працяг гэтай стылістыкі, а нешта, што існуе само па сабе, што павінна цалкам рэалізавацца пры першым успрыманні. Найбольш даступнымі робяцца фатаграфіі з выразнай сюжэтнай лініяй. У Ралана Барта (Barthes), у ягонай **"Camera lucida"**, уводзіцца "адрозніванне паміж полем культурных інтарэсаў ***(studium)*** і тым неча-



1

***"Фатаграфія "вырашальнага моманту": беларускі варыянт". Аналітычная выстава фатаграфіі з серыі выставачных праектаў "Аспекты сучаснай беларускай фатаграфіі". Куратар выставы — Алесь Давыдчык. Галерэя візуальных мастацтваў "NOVA" Цэнтральнай бібліятэкі імя Янкі Купалы. Мінск, сакавік — красавік 2000 г. Віртуальны варыянт выставы ў Інтэрнэце: http://nova.iatp.unibel.by, http://www.photoscope.org.***



2



3

каным зігзагам, які час ад часу гэтае поле рассякаў" і які аўтар назваў ***punctum***'ам. Для большасці нашых гледачоў studium, або поле культурных інтарэсаў, робіцца дамінантай успрымання, жорсткай ментальнай праекцыяй на ўспрыманую выяву, і таму punctum-дэталь быццам бы "засвечваецца", знікае ў гэтым полі. Studium гледача актыўна рэагуе на спробы змяніць звыклы і зручны пункт успрымання свету. Бо пераважная большасць гледачоў традыцыйна ўспрымае фатаграфію як мастацтва, якое аб'ектыўна адлюстроўвае свет, а "вырашальны момант" — як нейкую ісціну свету. Тут ёсць момант псіхалагізацыі, бо кожны з нас мае права і актыўна прэтэндуе на аб'ектыўнасць. І тут жа паўстае экспазіцыйны "эдыпаў трохкутнік": фатограф (выява) — куратар (тэкст/інтэрпрэтацыя) — глядач (успрыманне, рэінтэрпрэтацыя).

*"Аўтары работ спрабуюць дайсці да самай сутнасці жыццёвых рэаліяў. Свет яны бачаць цікава, кожны — па-свойму. Безумоўна, у некаторых работах фарбы згушчаныя. Мы жывём у страшэнным свеце, але ж і ў ім трэба імкнуцца да светлага. У любым выпадку, выстава прымусіла задумацца".*

**Подпіс неразборлівы.**
**11 красавіка 2000г.**



4

Складанасць інтэрпрэтацыі "вырашальнага моманту" можа быць у тым, што ніякая інтэрпрэтацыя не ў стане дасягнуць таго пачуццёвага ўзроўню, дзе гэты момант праяўляецца і рэалізуецца. Таму любая з іх застаецца індывідуальнай і не прэтэндуе на ўсеагульную значнасць. Яна біяграфічная.

У выставы, верагодна, дзве "тытульныя" работы, і абедзве яны належаць **Віктару Бутру**. Фатаграфія пад назвай "Перакрыжаванне": дзве маторныя лодкі разыходзяцца і пакідаюць за сабой перакрыжаваныя шлейфы. Гэтае разрэзванне воднай паверхні стварае той самы бартаўскі "зігзаг", або момант, — гэта і можна назваць эфектам. Але гэта чысты эфект, вылучаны з падзеі: ягоная "чысціня" вызначаецца ягонай нецялеснасцю, што дазваляе яму вольна лунаць у свядомасці, судакранаючыся з матэрыяльнымі і псіхалагічнымі аб'ектамі, аднак не пераўтвараючыся ў іх.

"Натхненне дантыста" з'яўляецца яшчэ больш выразным праяўленнем нецялеснага эфекту менавіта таму, што фізічна адчувальнае напружанне згрупаваных у адзіным жэсце целаў урача і пацыента амаль камічна стварае скульптурнасць і нерухомасць імгненнага руху. Рух адрываецца ад самога сябе, і мы ясна ўспрымаем нецялесны эфект гэтага адрыву. Мы бачым сам час руху, які ў фатаграфіі не спынены, а, наадварот, вызвалены ад свайго цялесна-прасторавага вымярэння.

Для фатаграфій Віктара Бутры характэрны пазнавальная іранічнасць успрымання як метка аўтарскага стылю. Гэта і сцэна ў цырульні, дзе нявеста, якая робіць завіўку, і парык, што ляжыць побач на крэсле, ствараюць суперпазіцыю іранічнага "склейвання" рэчаў у звычайныя сітуацыі штодзённасці.

Дзяўчынка на арэлях **Аляксандра Ліціна** працягвае серыю эфектаў-момантаў руху: завіслыя ў фатаграфічнай нерухомасці арэлі кантрастна прарысоўваюць рухнерухомасць бялізны на шнурах, працягнутых праз замкнёную прастору двара. Дзяўчынка набывае



5



6

**1** Віктар Бутра. Перакрыжаванне.
**2** Яўген Казюля. Апафеоз.
**3** Віктар Бутра. Без назвы.
**4** Віктар Бутра. Натхненне дантыста. 1960-ыя гады.
**5** Мікалай Бандарык. Без назвы.
**6** Аляксандр Ліцін. Без назвы.
**7** Уладзімір Парфянок. Без назвы. Адэса. 1988.

нерухомасць не ў выніку фатаграфічнага "спынення" свету, а ў выніку агульнай нерухомасці свету, якую фатаграфія выбірае з руху рэчаў. Вось што Барт напісаў пра гэтую "інтэнсіўную нерухомасць": "Звязаны з дэталлю — як з дэтанатарам — выбух спараджае зоркападобную мету на шкляной паверхні хоку або фотаздымка; ні тое, ні другое не выклікае жадання "павандраваць у марах"".

Фатаграфія **Уладзіміра Парфянка** (магчыма, адна з самых блізкіх эстэтыцы самога Карцье-Брэсона на гэтай выставе): павернуты да нас спінай стары мужчына ў цёмным касцюме і капелюшы пазірае на шэрагі беласнежных пляжных тапчаноў на беразе мора. Тут няма месца фантазіям, прастата ракурсу здымкі не дазваляе паўстаць логіцы змястоўнай рэканструкцыі. У мужчыны няма погляду, ягоным поглядам з'яўляецца толькі тое, што ён бачыць. Ён толькі фігура Другога, якая стварыла гэты гарызонт бачнага, дзе нічога не адбываецца, акрамя самога бачання. Эфект пазіцыі.

Нам не расшыфраваць таксама і сітуацыю на той фатаграфіі Аляксандра Ліціна, дзе твар маленькай дзяўчынкі, якая апранута ў светлую сукенку і якая стаіць на ўзвышэнні над натоўпам людзей, дзіўным чынам карэлюе з цёмным тварам сталага мужчыны з цыгарэтай і тварамі іншых людзей, напружана павернутых да чагосьці, што знаходзіцца па-за межамі кадра. Першапачатковая ісціна гэтай сітуацыі цалкам зрэалізавалася ў рэалістычнасці моманту. Што яны бачаць? Што адбываецца? Рэалістычнасць і эфект у пытаннях, якія мацнейшыя за любы прыдуманы адказ.

Актыўную карэляцыйнасць твараў можна знайсці і на фатаграфіі мітынгу ў **Віктара Стралкоўскага**: напружаны і нават жорсткі твар дзяўчыны адпавядае партрэтна-плакатнаму твару Лукашэнкі, размножанаму і ўзнятаму над натоўпам дэманстрантаў. Спіны людзей, якія павярнуліся да нябачнага нам цэнтра з плакатным тварам/тварамі Лукашэнкі і паварот галавы дзяўчыны: яе твар — гэта і ёсць твар эпіцэнтра падзеі, гэта твар-маска застылай візуальнасці. Паміж тварамі на плакатах і тварам дзяўчыны — разрыў непадабенства, якое збліжае іх, адкрывае момант іх міметычнага агульнага...

Сітуатыўная прастата фатаграфій **Сяргея Брушко** "Рабочыя", "Жаночая калонія", "Дзіцячыя забавы", "Хутар каля Ліды", "Купалле", "Дзень Незалежнасці. Вільня" адэкватная прастаце свету, якім цікавіцца фатограф. Гэтая "прастата" адпавядае і спараджае тую "ўнутраную цішыню", пра якую гаворыць Карцье-Брэсон, гэта свет без гукаў, але ў якім пачынае гучаць сама візуальнасць, набываючы голас у "нейтральным харастве фатаграфізму" (А. Давыдчык). Плынь самога свету — плынь, безудзельная да намераў схапіць і ўразумець яго, але і плынь, якая індуцыруе гэтае разуменне праз "настрой" фатографа. У фатаграфіі няма выпадковасці, ёсць толькі моманты пераходу патэнцыйнага ў актуальнае.

*"Пакуль што гэта самая лепшая выстава, якую я тут бачыў. Сапраўды, Карцье-Брэсон "тут ёсць". Шкада толькі, што ніхто пакуль што не здымае Божай любові, прыгажосці, чыстых і адвечных ісцінаў. Трэба пачынаць!"*

**Віктар (калега).**
**3 красавіка 2000 г.**

Калі разумець дзейнасць галерэі "NOVA" як звычайную кураторскую работу па састаўленню выставак з наяўнага фатаграфічнага матэрыялу, то можна слушна прызнаць "другаснасць" такой работы. Аднак у нашай сітуацыі куратар — гэта не той, хто займаецца толькі "утылізацыяй" ужо зробленага мастацкага прадукту. Складанасць работы куратара вызначаецца тым, што ён сутыкаецца з адсутнасцю ў беларускіх фотамастакоў асэнсавання таго, што яны ствараюць. Куратар сустракаецца з "натуральным станам" фатографа, у якім няма спробы самаўсведамлення сябе ў вельмі багатым кантэксце сусветнай фатаграфіі. Ствараючы дастаткова прафесійныя фотаработы, фатографы не ў стане вызначыць свой метад, свае пазіцыі, свае прэтэнзіі. Вынікам такіх кантактаў куратара і фатографа з'яўляецца тое, што куратар пачынае іграць ролю "адсутнага апавядальніка" — фігуры, якая дабудоўвае і кампенсуе сваёй мовай "натуральнае" маўчанне фатографа. У пэўнай ступені куратар робіцца залежным ад гэтага маўчання, робіцца мовай таго, што ёсць, але што хвярэе на дзіўную немату у сучаснай сімвалічнай цыркуляцыі мастацтва. Аднак было б неразважліва сцвярджаць, што куратар задаволены сваёй пазіцыяй "вешчуна" беларускай фатаграфіі, заціснутага паміж несвядомай Сцылай фатаграфіі і Харыбдай настроенага на відовішчнасць гледача. Куратар ведае пра сваю медыятыўную ролю і усведамляе яе як неабходную. Але ці ёсць у яго шанц зрабіцца аўтарам?

*"Вырашальны момант яшчэ не настаў, але вельмі добра, што ёсць імкненне яго ўбачыць і паказаць людзям".*

**М. 6 красавіка 2000 г.**

**Пераклад з рускай мовы.**



7



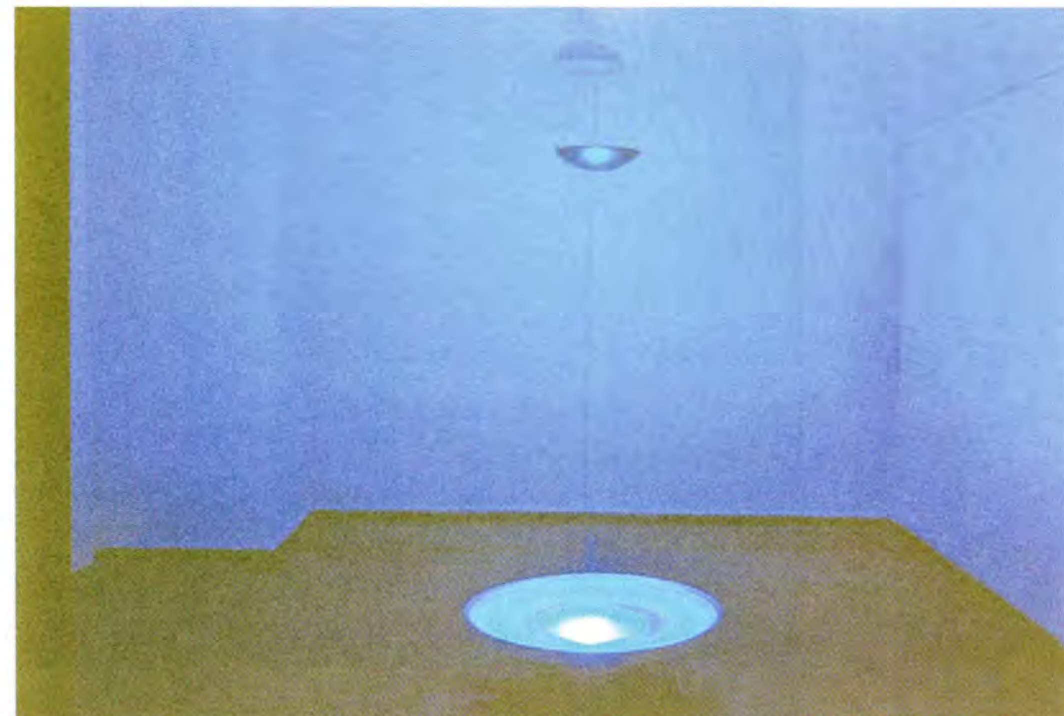
# Імкненне адпавядаць абставінам і часу

Ларыса МІХНЕВІЧ

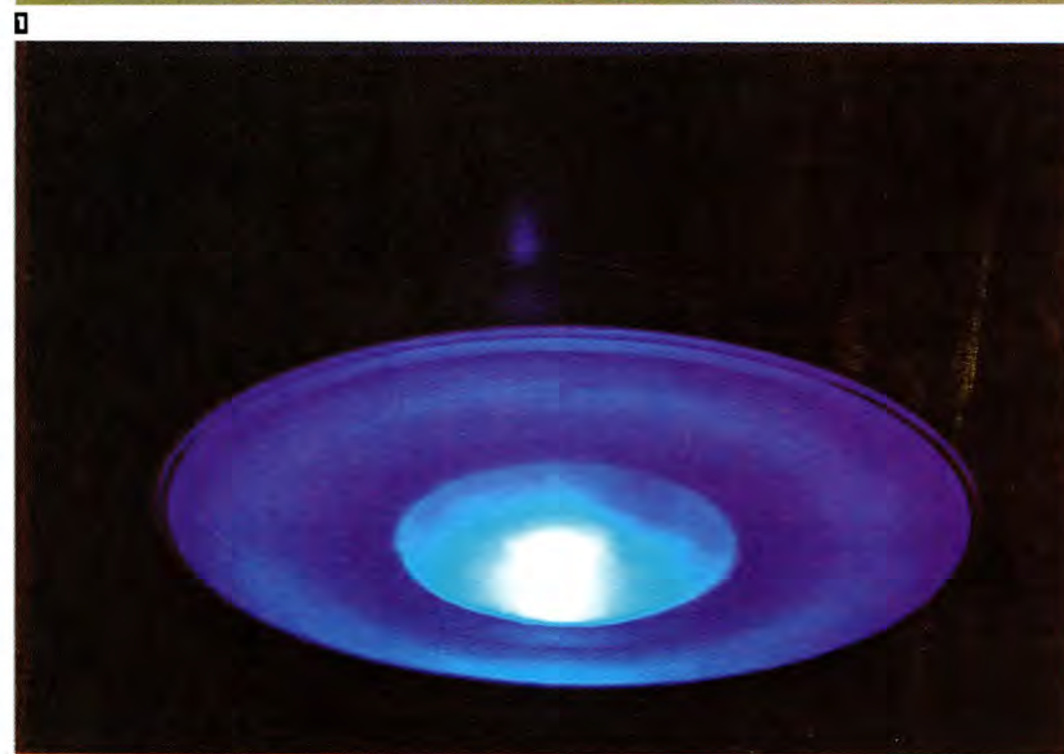
У чэрвені ў варшаўскім Цэнтры сучаснага мастацтва адбылася выстава "Nowa sztuka Białorusi" ("Новае мастацтва Беларусі"), якую мы можам шчыра назваць сапраўднай артыстычнай падзеяй ужо праз сам факт яе экспанавання, бо гэта было ў адным з самых цікавых, прэстыжных і вядомых месцаў мастацкага свету. Але найважнейшае тут — у крыху дэкларатыўнай, хоць нікім не аспрэчанай прэтэнзіі: "Новае мастацтва", "Новая Беларусь".

Спачатку — пра Цэнтр. Ён месціцца ў колішнім каралеўскім замку, збудаваным на пачатку XVII стагоддзя, разбураным падчас апошняй вайны і, як уся Варшава, адноўленым. Экспазіцыйная плошча — каля паўтара тысяч квадратных метраў, на трох паверхах. Цэнтр мае ўласную калекцыю і заклапочаны тым, дзе лепш зрабіць экспазіцыю: "пазбавіцца" ад аднаго выставачнага паверха ці адшукаць асобнае памяшканне. Праграмы Цэнтра складаюцца на два гады наперад. З 1989 года яго ўзначальвае Войцэх Крукоўскі.

Ідэя Цэнтра належыць вядомаму польскаму мастаку Хенрыку Стажэўскаму. Некалі ён заснаваў у Лодзі папулярны сёння Музей сучаснага мастацтва і марыў стварыць іншую, "жывую" структуру, якая б не проста захоўвала, а рэпрадуктавала Новае Мастацтва. Варшаўскі Цэнтр паўстаў у сярэдзіне 80-ых, у "сацыялістычныя", як кажуць палякі, часы. Сёння ніхто ўжо дакладна не памятае ні яго першых кіраўнікоў, ні яго першых спраў. "Касмічны старт" адбыўся ў 1988-ым, калі з дапамогай славутага Эмэта Вільямса было наладжана грандыёзнае мерапрыемства — семінар па сучаснаму мастацтву. Удзел у ім бралі каля 100 "суперзо-



1



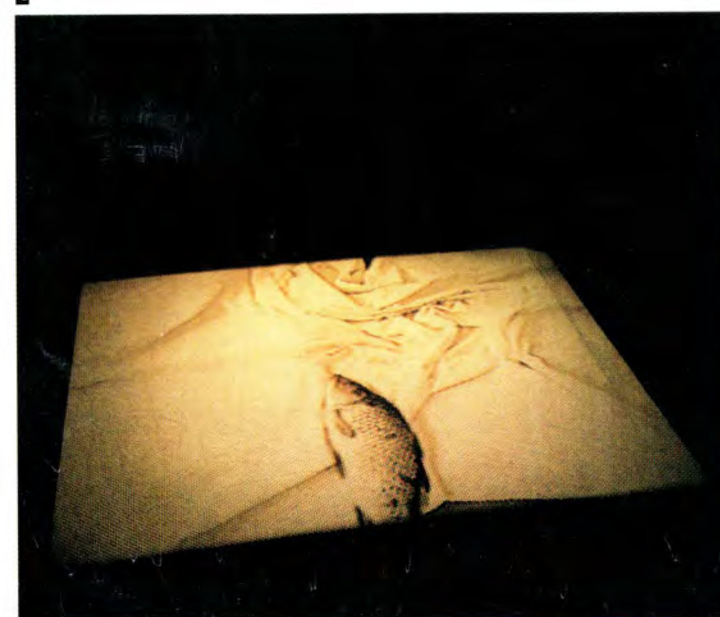
2



3



4



5

**1–2** Васіль Васільеў.
Без назвы.
Інсталяцыя, 2000.
**3–5** Наталля Залозная. Маўчанне.
Відэаінсталяцыя, 2000.
**6–8** Вольга Сазыкіна.
Інкарнацыя ў сіні.
Інсталяцыя, 2000.

рак" мастацкага свету. Выставы, перформансы, канцэрты... Варшава і Польшча ў тыя дні маглі пабачыць "экстра-клас" сучаснага мастацтва.

Сёння ў Цэнтры пастаянна нешта адбываецца, а мерапрыемствы, як сведчаць самі палякі, з цягам часу робяцца ўсё цікавейшыя і лепшыя. Цэнтр не проста ладзіць выставы, ён рэпрэзентуе цэлы пласт сучаснай культуры: відэа, кіно, тэатр, музыку, спецыяльныя праграмы... Прыязджаюць і працуюць мастацкія знакамітасці з Італіі, Францыі, ЗША, Японіі, Нямеччыны, Расіі, Літвы, Украіны... Гэта ж кругаварот: Цэнтр запрашае ў Варшаву і прапагандуе мастакоў з усяго свету — і праз іх свет ведае Цэнтр.

З беларусамі Цэнтр пазнаёміўся 10 гадоў таму (выстава "Беларт"). На вялікі жаль, супрацоўніцтва носіць выпадковы, неакрэслены характар: што зробіш, калі нашы "сучасныя" мастацкія прэтэнзіі маюць запачаткаваны выгляд. Трымаюцца польска-беларускія сувязі на зацікаўленасці і энтузіязме канкрэтных асобаў. Куратаркай "Nowej sztuki..." з'яўляецца польская мастацтвазнаўца Эўлалія Даманоўска — асоба, вартая грунтоўнай размовы на старонках беларускага мастацкага выдання. Яе польскія выставы ў Беларусі, беларускія ў Польшчы, польска-беларускія ў Італіі, Францыі вядомыя даволі добра. Толькі шкада, што найчасцей гэтае веданне ў Беларусі ў выглядзе каталога ляжыць у мастакоўскіх майстэрнях.

Два гады таму спадарыня Эўлалія разам з Вольгай Капёнкінай "прабівала" ў Цэнтры адну з персанальных беларускіх выстаў. Дырэктар Крукоўскі з беларускай прысутнасцю пагадзіўся ахвотна і прапанаваў зрабіць шырокую прэзентацыю Новага беларускага мастацтва і культуры. Таго, што не так даўно існавала пад знакам дысідэнцтва і вяло змаганне за статус "твораў мастацтва", якое і сёння не ўвайшло ў свядомасць нашага грамадства. Так узнік праект





6



7

“Nowej sztuki Białorusi”, у якім былі даклады, прагляды мастацкай дакументацыі, прэс-канферэнцыі і нават канцэрт славутага рок-гурта “N.R.M.”, усё вартае ўвагі, але...

Але ж выстава — найпершая падзея праекта.

Удзел у ёй бралі мастакі з Мінска, Брэста, Віцебска і дзюсельдорфскай “беларускай калоніі” (навучэнцы тамтэйшай Акадэміі). Узроставая розніца паміж удзельнікамі дасягала 20 гадоў, але, па сутнасці, гэта адзіная мастацкая плынь, бо займацца перформансамі, інсталяцыямі, аб’ектамі, відэо ўсе яны пачалі амаль адначасова. Выбар мастакоў ёсць суб’ектыўнае права куратара праекта, менавіта суб’ектыўнасцю ён і цікавы. З прапанаванымі выставачнымі заламі мастакі былі добра знаёмы, на падрыхтоўку ўласных праектаў, прыгадаем, у іх было два гады.

Экспазіцыя выставы ўмоўна падзялілася на часткі, ці раздзелы. Так, праект Артура Клінава “Palazzi per uccelli” (“Палацы для птушак”) экспанаваўся асобна ад астатніх у былым каралеўскім парку, ля цэнтральнай прысады. Клінаў не пераўтварае краявід, накшталт лэнд-артаўскіх праектаў 60-ых, а выкарыстоўвае яго як пляцоўку сучаснай інсталяцыі. У якасці ўзору для “птушыных палацаў” ён скарыстаў венецыянскія вокны як след італьянскіх уражанняў. Моц і чысціня формаў ягоных “палацаў” — даніна архітэктурнай адукацыі мастака, тут варта выказаць яму адпаведныя кампліменты. На думку аднаго з удзельнікаў выставы, клінаўскія “палацы” глядзеліся значна выразней падчас падрыхтоўкі іх да экспанавання, раскладзенымі ў рэнесансавым дворыку, а “непаркавае” экспанаванне (не такое натуральнае, як на месцах сапраўдных шпакоўняў) прынесла б праекту дадатковыя вартасці. З гэтым хочацца пагадзіцца і пажадаць мастаку большай прадуманасці экспанавання: творы губляліся сярод дрэваў; толькі ведаючы колькасць “палацаў”, праект можна было ацаніць цалкам. Аднак і ў “прамой” клінаўскай лучнасці з прыродай ёсць свая абаяльнасць. Лёгкае рэха ці не самай актуальнай сёння мастацкай тэндэнцыі — умацаванне сувязі паміж чалавекам і прыродай. Варта адзначыць таксама, што Артур Клінаў — асоба вядомая, моцна заангажаваная ў сучасныя культурніцкія працэсы, а спадарыня Даманоўска лічыць яго выбітным і бадай што самым цікавым беларускім мастаком.

Наступным раздзелам, ці падраздзелам, бо гэты твор надта выпадаў з канцэпцыі выставы, стала экспанаванне на лесвіцы, па-за “афіцыйнай” плошчай, рэалістычнага аўтапартрэта Алеся Пушкіна. Наіўны, пяшчотны, даверлівы позірк, знакаміты капялюш, галінкі вярбы на тле... палаючых “бэтээраў”. Мастак меўся наладзіць у Варшаве перформанс, ды перашкодзіла афіцыйная забарона на выезд за мяжу. Тады ён перадаў свой партрэт. На жаль, у агульнай экспазіцыі твор выглядаў недарэчна. Магчыма, побач арганічна глядзеўся б тэкст са зместам перформансу. Ці гэты тэкст можна было б змясціць на якойсьці плёнцы паверх партрэта... Але гэта ўжо было мастацкай задачай найперш самога Алеся Пушкіна. Аўтар нечага недадумаў, арганізатары ж надта хацелі бачыць яго сярод удзельнікаў.



Яшчэ адзін раздзел — фотаэкспазіцыя (вылучэнне фота ў асобны выставачны фрагмент рабілася толькі праз праблемы асвятлення). Тут былі прадстаўлены мінскі аўтар Ігар Саўчанка і берасцейская група “Бергамот”— Раман Трацюк і Вольга Маслоўская. “Бергамоты” пэўны час распрацоўваюць праект — “Арганічнае жыццё” (перформансы, відэо, фота і г. д.), усе фрагменты якога суправаджае адзін тлумачальны тэкст. У аснову праекта пакладзены прынцып... арнаменту: пэўныя падобныя элементы можна пераставіць, змешваць, утвараючы своеасаблівы рытм, які, зрэшты, прыводзіць да мастацкасці кампазіцыі. Мастацкі працэс, на думку аўтараў, нагадвае бесперапынны працэс самога існавання, а смерць — адзін з фрагментаў жыцця. На выставе Раман Трацюк і Вольга Маслоўская экспанавалі здымкі нябожчыкаў і спрабавалі пазбавіць іх натуралізму і эмацыйнага ціску. Мастакі здымаюць толькі фрагменты мёртвага цела, тут выкарыстаны расфокус, пэўныя ракурсы. Экспануюцца здымкі на чорнай сцяне, у чорных рамках. Шкадую, што не бачыла іншых частак “Арганічнага жыцця”, бо гэтая падалася мне млявай па думцы, неакрэсленай, не надта цікавай і пластычна, і тэхнічна. Хачу падкрэсліць, што Вольга і Раман яшчэ вельмі маладыя мастакі, таму ўжо наступны твор можа цалкам змяніць уражанне пра іх творчасць. Зычу ім плёну, артыстычнай барацьбы і шчырых спрэчак у мастацтве!

Ігар Саўчанка — знаны аўтар (хто з нас не захапляўся ягонымі здымкамі ў “Крыніцы”!). Яго стасункі з фатаграфіяй увогуле вельмі цікавыя, бо нагадваюць працэс “знішчэння жывапісу” ў сучасным мастацтве. Яна (фатаграфія) у яго мутнела, губляла контуры, усё далей адыходзіла ад рэальнасці, набывала тэксты і нарэшце знікла. На выставе ён меў два праекты. Першы — шэраг невялікіх, з паштоўку, чорна-белых фотаздымкаў з тэкстамі. Тэксты — рэч прынцыповая, бо падзея ў іх адбываецца на момант раней ці пазней, чым ажыццёўлены здымак. Час тэксту і момант здымкі — розныя рэальнасці. Рэальнасць тэксту “перакрэслівае” рэальнасць здымка і тым самым робіць яго, па сутнасці, непатрэбным. Другі праект — тэксты. Кароткія, з вонкавай выпадковасцю і ўнутранай лагічнасцю суіснавання, прывабныя свабодай светаадчування. Разлічаны яны не на сюжэтную логіку ці характва “прыгожага пісьменства”, а на падсвядомы відэарад. Тэксты Саўчанкі — фотаздымак без фотаздымка.

Наступны раздзел самы вялікі — і па колькасці аўтараў, і па плошчы. Галоўная адметнасць — экспанаванне твораў у цемры, без святла. Святло выкарыстоўваецца, толькі гэта не агульная асвятленасць залаў, а выразны ці тэхнічны сродак, які належыць экспанатам. Ідэю мастакам падказала метафарычная “андэрграўнднасць” прасторы — размешчанасць выставачных залаў у скляпеннях (г.зн. ніжэй зямной паверхні). Экспанаванне з дапамогай польскіх службаў зроблена вельмі ўдала і далікатна (асветлены ўсе анатацыі, прыступачкі, пераходы), а цемра як галоўны экспазіцыйны сродак не замінала разгляду экспанатаў, садзейнічала заглыбленасці і рамантычнасці.

У першай зале — інсталяцыі Наталлі Залознай і Ігара Цішына, творы розныя. З відэаінсталяцыі Наталлі пачынаецца і завяршаецца гэтая частка выставы (паводле логікі залаў, экспазіцыя размешчана па колу). Гэта прыемна і адказна для мастака (твор Залознай наведвальнікі бачаць двойчы). Відэапраекцыя на стол з белым абрусам-экранам запісу выцягнутай з вады і пазяхаючай бязгучным ротам рыбкі. Проста... Стол у адпаведнасці з найстаражытнымі касмаганічнымі тэорыямі трактуецца мастачкай як прыступка між двума сусветамі — горнім і ніжнім. А на ёй — Маўчанне (дарэчы, такая і назва інсталяцыі). Наталля Залозная валодае той дасканалай творчай “простасцю”, з якой слынныя знаўцы разважаюць пра найскладанейшыя праблемы мастацтва, а мастакі — з чатырох рысак утвараюць Сусвет. Лёгка, нязмушана...

Ігар Цішын — іншы. Яго працу можна акрэсліць як дэматэрыялізацыю прадмета. Ён стварае асамбляж, ці фэст, з сапраўднага і “несапраўднага” абутку. Сапраўдны — чаравікі, боцікі, так званыя жаночыя “шпількі” — пафарбаваны ім у белы колер. “Несапраўдны” — розны, часам завялікіх памераў, зроблены з пап’е-машэ, пафарбаваны — уяўляе сабой іранічную інтэрпрэтацыю прадмета. Сапраўдны “рэдзімэйд” з яго штучным папяровым знакам размешчаны на сініх сходах, “паяднаны” слайд-праекцыяй без сюжэтнага падтэксту, якая неяк нечакана набліжае твор да гледача. “Франдзёрскі” характар цішынскай інсталяцыі тлумачыцца скарыстанымі прыёмамі, уласцівымі рэкламе, ілюстрацыі, плакату і абранымі мастаком дзеля сілы ўздзеяння. Думаецца, успрыманню інсталяцыі крыху замінаў “бакавы” падыход (патрабуецца франтальны агляд). Ды гэта не самае істотнае.

Далей інсталяцыі Васіля Васільева і Вольгі Сазыкінай. Бадай што адзіныя неперанасычаныя залы. У творчасці абодвух мастакоў знайшло адлюстраванне характэрнае для сучаснай мастацкай культуры захапленне Усходам. Інсталяцыя В.Васільева “Без назвы“ — шырокая чаша з сінім святлом, поўная вады. Кропля, што падае зверху, метадычна парушае гладкую паверхню — і на скляпеннях ажываюць прыгожыя сінія рэфлексы. Мастаку ўласціва праектная форма мыслення, паказанае ім — нізка твораў: аб’екты, інсталяцыі, перформансы. Праект распачаты яшчэ ў 94-ым, фрагменты яго экспанаваліся ў некалькіх гарадах, а цяпер — у краінах. Мастака найперш цікавяць медытатыўныя якасці сучаснага мастацтва, праблема імперсанальнага як сістэмы універсальных каштоўнасцяў. Гэта адзін з лепшых твораў на выставе, у якім вабіць адчуванне гармоніі, харавства, высакародства, пульсуючага жыцця колеру.

“Інкарнацыя ў сіні” Вольгі Сазыкінай — вялікі стол з шуфлядай, “накрыты” слоем самаробнай сіняй паперы, блакітныя парасткі раслін, сіняе

святло з акна. Зерне, пасаджанае ў паперу з сінім пігментам, паліваецца падфарбаванай вадой. Твор увасабляецца і змяняецца ўвесь час на вачах гледача. Назва з некалькімі падтэкстамі: “корн” — зерне, “інкорн” — у зерне, “карнасьён (франц.) — колер цела, у напісанні акта ёсць этап карнацыі. Дакладны сэнс назвы — прарасці ў сіні, а больш шырокі — пераўтварэнне ў ідэальнае, лепшае, элітарнае. Падсілкавацца, напіцца і — прарасці... З самаробнай паперай Вольга Сазыкіна працуе не дужа даўно, але апантана. Цуды з прарастаннем зерня ў блакітную расліну адбываліся ў яе праектах і раней, варшаўскі ж выглядае ці не самым адшліфаваным, дасканалым — сапраўдным цудам.

Астатнія творы на выставе належаць “дзюсельдорфскім” беларусам. Першымі глядач бачыць праекты Вітольда Ляўчэні і Андрэя Логінава. Яны экспануюцца разам. Ці не самая складаная для ўспрымання зала. Праекты мастакоў як быццам не канфліктуюць, ствараюць агульную прастору. Напачатку яна падаецца нават цікавай, але праз нейкі час разумееш... як цяжка прыгадаць менавіта гэтую залу. А між тым і праекты, і абодва мастакі надзвычай цікавыя! Вітольд Ляўчэня — жывое “паданне” асяроддзя равеснікаў. Ягоны праект складаецца з 500 пластмасавых шарыкаў, фарба на якіх рэагуе на ультрафіялетавае святло. А яшчэ з чорна-белай відэапраекцыі — выявы (праз буйны растр) бярэзніка, што калышацца пад ветрам, і некалькі кароткіх тэкстаў па-англійску. Відэапраекцыю бачыш не адразу, яна размешчана злева ад уваходу, а шарыкі-светлякі рассыпаны ў не надта вялікай зале на падлозе, засланай чорным дыванам. Глядач мусіць удзельнічаць у творы — немагчыма прайсці, не дакрануўшыся да шарыка. Сітуацыя ўвесь час змяняецца: вы можаце стварыць сваю прастору, завяршыць яе на ўласны густ, каб нехта іншы ў наступны момант заняўся пераўтварэннем. Эвалюцыя прасторы ў сваёй бясконцасці... Твор валодае скрытай канцэптуальнасцю, але на паверхні — узнёслая інтанацыя.

Праект Андрэя Логінава “сустракае” гледача ў гэтай зале відэапраекцыяй на супрацьлеглай уваходу сцяне. Мастак зняў дзяцей у акулярах, з дапамогай камп’ютэра зрабіў складаны, ледзь не ўручную, мантаж. Напісаў камп’ютэрную музыку (выконваць яе дапамагаў яшчэ адзін “дзюсельдорфец” Сяргей Іваноў-Кунаеў) — з прыгожай гукавой фактурай, на зменлівых тэмбрах, якія літаральна прымушаюць медытаваць. У нейкі момант прагляду відэо дзіцячыя твары зліваюцца ў адзін, акуляры — як мяжа, як кляпы на вочы, — адчуваюцца глядацкай прыналежнасцю. Шкадую, што памеры артыкула не дазваляюць падрабязна распавесці пра Логінава. У ім вабіць спадчыннае памкненне да якасці, выхаванае, лічы, на генным узроўні. Інтэлект, густ, працавітасць, талерантнасць... Усё, каб стаць у мастацтве асобай высокапрафесійнай, неардынарнай.

У апошняй зале глядач можа пазнаёміцца з відэапраектам “Размова 26.07.97” (Аляксей Целехаў, Андрэй Дурэйка, Максім Тымінько, Антон Слюнчанка). Сучасна, па-сяброўску блазнавата, прафесійна.

Але найбольш увагі бярэ праект Андрэя Дурэйкі “У пошуках срэбра” — зоркі на сутарэннях, намаляваныя рэагуючай на ультрафіялетавае святло фарбай. Гэта самы ўяўна-рамантычны праект, у якім лагічны кампанент пераважвае ўсё іншае. Аўтар улічыў архітэктурную сітуацыю. Рамантычнае парыванне, па-першае, супрацьпаставіў “андэрграўнднасці” залаў, а па-другое, адказаў на пытанне: “што такое Новая Беларусь?”. І ў пластыцы, і ў думцы праекта бракуе аднаго — інтуітыўнага “выбуху”, але дакладнасць вобразаў Андрэя ўражвае...

Выстава “Nowa sztuka...” атрымалася прыгожай. Па каталогах часам складана ўявіць, як дакладна выглядалі папярэднія выставы, арганізаваныя Эўлаліяй Даманоўскай з удзелам беларусаў. Верагодна, гэтая — лепшая з іх, таму і куратарку, і мастакоў можна шчыра павіншаваць з плёнам!

Перанасычанасць жа выставы мае двaісты характар. Тут ёсць пытанні да мастакоў — у іх было два гады, яны ведалі пляцоўку... Але найчасцей перанасычанасць была выклікана ўзростам аўтараў. Малады мастак з задавальненнем дэманструе ўсе свае дасягненні і здольнасці ў кожным творы.

Не думаю, што выстава была сенсацыяй для Варшавы. Гэта зрабіць цяжка. Працаваць і працаваць беларусам. Польскія калегі адзначылі, што выстава “адпавядала” Замку...

На маім дыктафоне “хочацца ведаць, адпавядаць” — ледзь не галоўныя словы. Так, паводле трапнага вызначэння Дурэйкі, дзюсельдорфская вучоба — яна і “невучоба”, гэта магчымасць атрымання інфармацыі, існавання ў Еўропе, кантактаў з асяроддзем... З другой паловы нашага стагоддзя ўсе тэндэнцыі і стратэгіі мастацкай культуры маюць міжнародны кантэкст. Таму “ведаць і адпавядаць” прынцыпова важна, без гэтага — як без паветра... І “Новай Беларусі” шчыра зычу надалей: “адпавядаць”, але і дыктаваць сваю мастацкую волю.

Ёсць яшчэ адно. Аддаленасць “Nowej sztuki...” ад Беларусі. Да прадстаўніцтва ў любым прэстыжным замежжы мастак павінен мець магчымасць рэалізавацца на сваёй зямлі. Магчыма, сёння гэта падаецца нязбытным, толькі пытанне “А хто там ідзе?..” у культуры павінна быць найперш адрасавана да саміх сябе, паводле сучаснай тэрміналогіі, гэта “ін-пытанне”.

А пакуль што...

**Выстава “Nowa sztuka Białorusi” экспанавалася ў прэстыжным Цэнтры сучаснага мастацтва ў Варшаве з другога чэрвеня па другое ліпеня двухтысячнага года.**





# “Новае мастацтва Беларусі”: выстава і ява

Нэлі БЕКУС-ГАНЧАРОВА

Праглядаючы чэрвеньскія праспекты Цэнтра сучаснага мастацтва ў Замку Уяздоўскім у Варшаве, можна было адзначыць даволі шырокі спектр падзеяў. Сярод іх былі супольны перформанс мастакоў Польшчы і Германіі (у рамках фестывалю “Дні Берліна ў Варшаве”); паказ і лекцыя на тэму “маладое італьянскае мастацтва”; праграма Майкла Ньюмена (Вялікабрытанія) “Ready-made, святло, інсталяцыя: вяртанне да Дана «Флавіна»”; лекцыя “”Механа-логас”: ад пермутацыі да гіпертэксту”; фатаграфічны праект “Працаўнікі” Себасцьяо Сальгада; праекцыі ў прасторы Дамініка Лейтмана і шмат чаго іншага.

У гэтым спісе мастацкіх акцый, з якіх складалася жыццё ў культурным цэнтры Варшавы, знайшлося месца і для падзеі, звязанай з Беларуссю. 1 чэрвеня адбылася лекцыя Юрася Барысевіча пра сучаснае мастацтва Беларусі, а 2 чэрвеня адкрылася калектыўная выстава “Новае мастацтва Беларусі”, на якой былі прадстаўлены фатаграфія, інсталяцыя, музыка, перформанс, відэо.

Гэта першая прэзентацыя сучаснага беларускага мастацтва ў такім маштабе. У выставе бралі ўдзел 14 мастакоў, што працуюць у розных сферах, з рознымі формамі і матэрыяламі. Спіс аўтараў даволі доўгі: група “Бергамот”, Андрэй Логінаў, Вітольд Ляўчэня, Андрэй Дурэйка, Сяргей Бабарэка, Артур Клінаў, Ігар Саўчанка, Вольга Сазыкіна, Наталля Залозная, Максім Тымінько, Ігар Цішын, Васіль Васільеў, Алесь Пушкін. Некаторыя мастакі ўжо неаднойчы выстаўляліся ў Польшчы (некалькі гадоў таму ў Замку Уяздоўскім адбылася персанальная выстава Артура Клінава; у розных выставах бралі ўдзел Вольга Сазыкіна, Вітольд Ляўчэня, Сяргей Бабарэка, група “Бергамот” і іншыя).

Як і заўжды ў калектыўным выставачным праекце, кожны аўтар прыўнёс у экспазіцыю свае сэнсы і інтарэсы ў мастацтве, свае прафесійныя навыкі і мастацкае бачанне рэчаіснасці. Аднак, аб’яднаныя пад адным імем “Новае мастацтва Беларусі”, усе работы і аўтары трапілі ў агульнае поле, у якім менавіта гэтыя якасці — “навізна” і “беларускасць” — рабіліся падмуркам разумення. У кожным разе, “знешняму” гледачу — наведвальніку выставы, які не знаёмы дэталёва ні з гісторыяй, ні з сённяшнімі акалічнасцямі беларускага артыстычнага асяроддзя, — даводзілася карыстацца менавіта гэтымі двума паняццямі як прызмамі пры поглядзе на прадстаўленыя аб’екты — ці тое была фатаграфія, ці музыка, ці тэксты, ці інсталяцыі і відэапраекцыі.

Для Польшчы характэрнае імкненне даведацца пра тое многае, што было недаступнае на працягу гадоў, каб вярнуцца ў бесперапынную плынь мастацкага развіцця, якая недзе ў іншых краінах не перарывалася, але сюды трапляла тоненькім струменьчыкам адрэдагаваных цэнзурай візітаў. Нядзіўна, што і ў прыведзеным спісе, і ўвогуле ў выставачных залах Варшавы і ўсёй Польшчы сёння так шмат інсталяцый, відэаперформансаў, “светлавых” аб’ектаў, мультымедыйных спектакляў — усяго таго, што сімвалізуе “новы час” у мастацтве XX стагоддзя. У гэтым кантэксце паказ “новага мастацтва Беларусі” выглядае адначасова і натуральным, як яшчэ адзін з такіх крокаў на шляху да пашырэння ведаў, і ў той жа час супярэчлівым — бо датычыць краіны, што рушыць у іншым, чым Польшча, напрамку: не толькі ў прасторы — на ўсход замест захаду, — але і ў часе.

Беларусь на захад ад уласнай мяжы ўстойліва асацыіруецца з мінуўшчынай. З эканомікай, што ўсё яшчэ дзейнічае паводле састарэлых законаў планавага развіцця, з палітычнай арыентацыяй, пры якой адкрыта спяваюцца гімны ідэалогіі сацыялізму; Беларусь — адзіная рэспубліка былога СССР, якая шкадуе пра мінулае — прынамсі, па словах людзей, што стаяць ва ўладзе. Актуальнае беларускае мастацтва адрозніваецца ад мастацтва большасці ўсходнееўрапейскіх краінаў сваімі нацягнутымі дачыненнямі з уладай. У звычайнай еўрапейскай дзяржаве ўлада аддзелена ад мастацтва і не мае непасрэдных кантактаў з артыстычнымі асяроддзямі (у іх занадта розныя сферы дзейнасці і лад жыцця), а падтрымлівае іх шляхам мецэнацтва, бо дзяржаўная культурніцкая палітыка — адзін з элементаў прэстыжу краіны. У Беларусі ж гэты сцэнарый не працуе: дзяржава імкнецца да кантролю, да цэнзуры, чаго амаль не хавае. Такім чынам, усё, што нараджаецца ва ўяўленні мастакоў, а потым прадстаўляецца ў галерэях, на выставах ці падчас перформансаў, непазбежна ўключаецца ў складаны, але даўно адпрацаваны механізм узаемадачыненняў з уладай.

Улада, яе прадстаўнікі, што выступаюць ад імя агульнай дзяржаўнай і палітычнай ідэалогіі, на пэўным этапе падмяняюць сабой тых, каму былі адрасаваны дзеі і думкі мастакоў. “Дыялог” як форма існавання культуры і мастацтва ў Беларусі неяк сам сабой пераўтвараецца ў дыялог з уладай — з усімі вынікаючымі адсюль наступствамі. Магчыма, таму многія мастакі, каб унікнуць непазбежнай тут ролі “палітыкаў”, выязджаюць за мяжу назусім ці праводзяць там як мага больш часу; іншыя ж прымаюць на сябе ролю “вобразнай” (г.зн. існуючай у мастацкіх праявах) апазіцыі, здзяйсняючы на тэрыторыі мастацтва палітычныя акцыі.

Беларусь як “тэрыторыя мастацтва” існуе інакш, чым Польшча, Расія, Германія ці Літва. Мастацкія працэсы тут працякаюць складана і неаднaзначна, раз-пораз паварочваюць у ідэалагічныя (ці анты-ідэалагічныя, што амаль тое самае) рэчышчы. Аднак і для тых, хто з’ехаў, і для тых, хто застаўся, Беларусь з’яўляецца *домам*. Домам як месцам, дзе розныя ўласцівасці зямной прасторы і чалавечага свядомага жыцця неяк паасабліваму адно з адным стасуюцца, складаюць адзінае цэлае. Менавіта дом ёсць першапачатковая ўмова для таго, каб распачаць рух, развіццё або проста падарожжа па свеце — ці то падарожжа чалавека, ці выставачнага праекта.

Так ужо склалася, што менавіта "дома" беларускае мастацтва не мае дому. Літаральна гэта значыць, што ў Мінску цяпер няма ніводнай стала дзеючай галерэі сучаснага мастацтва, адкрытай авангардным, эксперыментальным і незалежным праектам. Няма ніводнай кропкі, дзе адна падзея змянялася б іншай, і дзякуючы гэтаму ўзнікала б тая інфармацыйная, сэнсавая і вобразная плынь, якую можна было б назваць развіццём ці "жыццём" сучаснага мастацтва. Гэта пытанне звычайнай сувязі ў прасторы і часе — перацякання з мінулага ў будучае, узаемадзеяння сённяшніх падзеяў з мінулымі і будучымі. У мастацтве гэтая сувязь валодае асаблівай сілай, надаючы вартасць таму, што ёсць. Інакш які сэнс казаць пра нешта "новае", калі не было (ці невядома, як, калі, дзе і якое было і што з ім сталася) "старога", напрыклад, беларускага мастацтва?

Гэтая "бяздомнасць" сучаснага беларускага мастацтва ўпарта застаецца фактам на працягу апошніх гадоў, насуперак існаванню "Цэнтра сучаснага мастацтва", некалькіх галерэяў, якія так і не сталі яго домам і яго тэрыторыяй. (Выключэнне — незалежная галерэя візуальных мастацтваў "NOVA", якая працуе пераважна з фатаграфічнымі праектамі і, дзякуючы мэтаскіраванай "культурнай палітыцы" ў гэтай сферы, стварыла такі рэдкі прэцэдэнт "дому" для сучаснага фатаграфічнага мастацтва. Іншым прыкладам "аселасці" мастацтва была галерэя "6-ая лінія", некалькі гадоў таму закрытая).

Гэты факт адсутнасці пэўных устаноўленых месцаў у гарадской прасторы, за якімі была б замацавана роля "дому", адлюстроўвае не толькі цяжкасці, з якімі сутыкаюцца мастакі пры задуме і арганізацыі выставаў. Ён сімвалізуе той стан, у якім апынулася мастацкае асяроддзе. Пазбаўленае тапалагічнай, г.зн. цеснай прасторавай сувязі з сваім "домам" (з адрасам і расчыненымі дзвярыма), мастацтва губляе сваю ўласцівасць беспярыннасці як спосабу быць працэсам, які развіваецца, — для мастакоў, гледачоў, крытыкаў і г.д. — у пэўным месцы. Час ад часу ў розных месцах горада ці краіны ў мастацкім працэсе ўтвараюцца своеасаблівыя ўсплёскі-завіхрэнні, якія ўзнімаюць шум, прыцягваюць увагу — і зноў рассыпаюцца, распускаюцца ў прасторы. Галерэі і залы, дзе адбываюцца гэткія падзеі новага беларускага мастацтва, маюць характар аднаразовай "яўкі", якая ў момант падзеі "выкрываецца" — і мастацтва кіруецца на пошукі новай тэрыторыі. На працягу апошніх гадоў мелі месца розныя падзеі гэткага кшталту: фестываль "Навінкі", тыдзень перформансаў у галерэі "6-ая лінія", фестывалі ў Брэсце, у Познані, цяперашняя выстава ў Варшаве.

Наступствам такога бяздомнага дрэйфавання новага беларускага мастацтва ёсць тое, што выставы па-за межамі Беларусі набываюць іншы сэнс, чым прэзентацыя сфарміраванай загадзя падзеі. Часцей за ўсё вобраз гэтай падзеі складваецца ў момант паказу. Падзея, не вырашчаная на сваёй глебе, не з'яўляецца ў літаральным сэнсе яе плодам: глеба, атручаная ідэалогіяй, яе адпрэчвае. Сутнасць падзеі ўзнікае ўжо на шляху да выставачнай прасторы, складваецца па дарозе — у Варшаву, Стакгольм, Берлін.

Такая форма існавання мастацтва робіць яго занадта ўражлівым да палітычнай і ідэалагічнай паўсядзённасці, якая закрывае мастаку доступ да свайго дому як дому мастацтва. Сэнсы і значэнні мастацтва пазбаўляюцца ўнутранай самастойнасці: крыніцай разумення і інтэрпрэтацыі мастацкай падзеі часта становіцца тое, што адбываецца не столькі ў мастацтве, колькі ў калямастацкім і палітычным асяроддзі. Так, на адкрыцці выставы "Новае беларускае мастацтва" ў Замку Уяздоўскім разпораз паўтаралася гісторыя з пашпартам, які ўлады не выдалі аднаму з удзельнікаў — Алесю Пушкіну, што не дазволіла яму прыехаць. Алесь Пушкін збіраўся прадставіць перформанс, але ягоная адсутнасць і гісторыя канфліктных дачыненняў з уладамі атрымала не менш увагі гледачоў, чым атрымала б адмененая мастацкая акцыя. Такія з'явы цікавяць палякаў, бо нагадваюць ім нядаўняе уласнае мінулае, а немцаў, шведаў, амерыканцаў — як сімвал адсутнасці ў Беларусі той логікі, паводле якой будуецца іх уласнае жыццё і мастацтва. (На месцы гісторыі з пашпартам Пушкіна магла быць якая заўгодна іншая апошняя навіна з палітычна канфліктнага жыцця беларускіх грамадзянаў: дэманстрацыя, закрыццё газеты і г.д.)

Такога кшталту паведамленне (ці нават "дыягназ" беларускай рэчаіснасці), сімвалічнае для замежнікаў, для жыхароў Беларусі насамрэч нічога не сімвалізуе — бессэнсоўна сімвалізаваць тое, што відавочна.

Яшчэ Карл Маркс неяк заўважыў: "Напрыклад, гэты чалавек — кароль толькі таму, што іншыя людзі ставяцца да яго як падданыя. Між тым яны думаюць наадварот: што яны — падданыя таму, што ён кароль". Жывучы паводле законаў логікі гэтага двухбаковага сцвярджэння, мастакі самі робяцца найбольш яркімі і таму цікавымі прадстаўнікамі (са знакам адмаўлення) такой ненавіснай ім ідэалогіі ўлады.

Гэты агульны пафас, які прыцягвае ўвагу і прыводзіць людзей на выставы "новага мастацтва Беларусі" за мяжой, надае іншую якасць самой яго "навізне". Актуальнае мастацтва як такое азначае мастацтва, уражлівае да разнастайных нетрадыцыйных спосабаў выказвання, новых тэхнік выканання, новых магчымасцяў сімвалізацыі рэчаіснасці. Актуальнае — значыць тое, якое адгукаецца на сучаснасць і размаўляе з сучаснікамі на іх мове. У Беларусі ж паняцце актуальнага набывае іншы сэнс. Быць актуальным тут — значыць рэагаваць на тое, што адбываецца ў штодзённым жыцці. Нават тады, калі мастакі працуюць з абстрактным вобразам, ствараюць прастору з нафасфараванымі шарамі і тэкстамі ці адцягнутыя метафары "гуманістычнага зместу" — як у выпадку з відэапраекцыяй жывой рыбіны, што б'ецца на вялікім (рэальным) стале і паступова паміраe. Іх работы трапляюць у агульнае поле, дзе іх навізна ацэньваецца паводле крытэрыяў беларускасці, і наадварот.

Але менавіта ў гэтай схеме рэагавання "актуальнасць" становіцца формулай сцвярджэння рэчаіснасці, якая ствараe тэмы і забяспечвае іх надзённасць і прыцягальнасць для "знешніх" гледачоў. Мастацтва ў гэтым выпадку не стварае ніякай іншай рэальнасці, а знаходзіць пэўныя формы выказвання для таго, што ўжо ёсць. Менавіта такое аблічча беларускага мастацтва — уцягнутага ў працэс сімвалізацыі наяўнага стану рэчаў — цікавае для іншых. Аднак у такім выглядзе яно малапрыдатнае для самой Беларусі, дзе адзін і той самы сцэнарый разыгрываецца штодзень ва ўсіх сферах не толькі мастацкага жыцця.

**Пераклад з рускай мовы.**





# Інтэрнет як культурная і сацыяльная рэальнасць

Алесь ДАВЫДЧЫК

У свой час вядомы філосаф Карл Попер прапанаваў ідэю суіснавання трох светаў. Свет I — свет фізічных рэчаў, свет II — свет нашых усвядомленых перажыванняў, свет III — свет лагічных зместаў, зафіксаваных у форме інфармацыйных базаў, бібліятэкаў, спосабаў апрацоўкі інфармацыі. Са з'яўленнем працаў Маршала Маклюэна, Цімаці Ліры, Уільяма Гібсана стала магчымым казаць пра IV свет, свет медыя, свет кнопачнай культуры.

Інтэрнет — з'ява, якая адгалінавалася ад светаў I–III. Тут медыя выступаюць не толькі як сродак перадачы інфармацыі або калектыўнай дзеі, але і ў якасці сэнсатворнай і нават светатворнай падзеі, якая спараджае спецыфічныя сацыяльныя і культурныя практыкі. Досвед станаўлення Інтэрнета — першай сусветнай камп'ютэрнай сеткі — дазваляе казаць пра пачатак новай эры ў развіцці сродкаў і сістэмаў перапрацоўкі інфармацыі. Пад перапрацоўкай тут разумеецца ўся сукупнасць працэсаў — збор, апрацоўка, захоўванне, назапашванне, перадача і абарона інфармацыі. У такой сетцы карыстальнік успрымае сам сябе і ўспрымаецца іншымі як кампанент адзінай інфармацыйнай супольнасці.


1

Ужо цяпер Інтэрнет адыгрывае значную ролю ў многіх сферах дзейнасці. У сусветным бізнесе, згодна даследаванням Andersen Consulting, прыблізна 92% кіруючых супрацоўнікаў карыстаюцца Інтэрнетам. Нью-Йоркскі біскуп Ілая Раўбік неяк сказаў: "Я перакананы, што калі б Ісус ішоў па Зямлі сёння, то ў яго была б электронная пошта". 82% выпускнікоў каледжаў сёлета шукаюць працу праз Інтэрнет (апытанне SBC Internet Services). Новае выданне Оксфардскага слоўніка — эталона англійскай мовы — уключае ў сябе ўжо шмат спецыфічных тэрмінаў, якія спарадзіў Інтэрнет. Між іншым, у тых сем'ях, якія маюць доступ у Інтэрнет, значна менш глядзяць тэлевізар.

Прыблізна 30 гадоў таму Міністэрства абароны ЗША стварыла сетку, якая папярэднічала Інтэрнету, — Arpanet — для падтрымкі навуковых даследаванняў у ваенна-прамысловай сферы (у прыватнасці, для даследавання магчымых метадаў фарміравання сетак, устойлівых да частковых пашкоджанняў, напрыклад, у выпадку бамбавання, і здольных функцыянаваць у экстрэмальных умовах). Асноўны прынцып палягаў у тым, што кожны камп'ютэр мог звязацца як роўны з кожным іншым камп'ютэрам. Першапачаткова задуманы як інфармацыйная сетка для захавання інфармацыі на выпадак ядзернай вайны, Arpanet паступова быў ператвораны ў міжнародную сетку, якая мела не толькі вайсковае, але і цывільнае прызначэнне. Трэба адзначыць, што ідэя стварэння сусветнай камп'ютэрнай сеткі з'явілася адначасна ў розных месцах (у Еўропе, ЗША і нават у СССР), і таму цвярджэнні аб першынстве якойсьці аднoй краіны тут не зусім карэктныя. І хоць напачатку падыходы да рэалізацыі гэтай ідэі значна розніліся, але, у рэшце рэшт, усе паразуме-

ліся на стварэнні сеткі як глабальнай інфармацыйнай структуры.

Кажучы зусім коратка, Інтэрнет — гэта сістэма, якая дазваляе чалавеку з камп'ютэрам і каналам сувязі (гэта можа быць мадэм і звычайная тэлефонная лінія) атрымаць доступ да практычна неабмежаванай колькасці разнастайнай інфармацыі на магнітных носьбітах, падключаных да Інтэрнета, дзе б гэтыя носьбіты ні знаходзіліся. Зразумела, апошняе магчыма адно пры ўмове, што ўладальнікі адпаведнай інфармацыі паклапаціліся, каб яе можна было атрымаць праз Інтэрнет, гэта значыць, афармілі яе адпаведным чынам і занеслі ў камп'ютэр, падключаны да Інтэрнета. Заўважым, што кожны жадаючы можа змясціць у Інтэрнеце любую інфармацыю.

Бальшыні шараговых карыстальнікаў Інтэрнет уяўляецца адзіным і гамагенным. Насамрэч гэта не так. Інтэрнет складаецца з некалькіх сістэмаў, прызначэнне якіх і спосаб узаемадзення з якімі значна розняцца.

Разгледзім некаторыя сістэмы, пачаўшы з самай папулярнай — электроннай пошты.

## Электронная пошта

Электронная пошта — гэта персанальная сувязь са светам Інтэрнет. Сотні мільёнаў людзей ва ўсім свеце, якія выкарыстоўваюць Сетку, маюць свой электронны адрас. І колькасць гэтых людзей штодня большае.

Асноўныя прынцыпы, на якіх будуецца e-mail, адпавядаюць асноўным прынцыпам пабудовы звычайнай пошты. Вы дасылаеце людзям паведамленні на іх канкрэтныя адрасы. Яны ў сваю чаргу пішуць вам на ваш паштовы адрас. Да таго ж у вас ёсць магчымасць падпісацца на электронныя аналагі газетаў ды часопісаў.

Электронная пошта мае дзве істотныя перавагі ў параўнанні са звычайнай поштай. Найбольш відавочная — хуткасць. Ваша паведамленне трапіць на другі канец свету не праз некалькі дзён, а праз некалькі гадзінаў, хвілінаў ці нават секундаў (у залежнасці ад месца, дзе вы "кінулі пісьмо", і стану сувязі паміж гэтым месцам і вашым адрасатам). Другая істотная перавага электроннай пошты — у тым, што праз яе у вас ёсць магчымасць трапіць у базы інфармацыйных даных і файлы бібліятэкаў.

E-mail мае свае перавагі і перад тэлефонам. Сваё паведамленне вы дасылаеце ў зручны для вас час. А ваш адрасат адказвае вам, калі гэта зручна яму. Не трэба арганізоўваць адначасовай прысутнасці двух абанентаў у двух пунктах сувязі. Да таго ж калі тэлефонная размова на далёкія адлегласці каштуе дорага, то электронная пошта дазваляе абменьвацца вялікімі аб'ёмамі інфармацыі літаральна за "цэнты" — нават калі ваш абанент жыве ў Новай Зеландыі.

Пошта паступае адрасату практычна адначасна з яе адпраўкай і захоўваецца ў электроннай паштовай скрыні да той пары, пакуль адрасат не "выме" яе адтуль. Між іншым, e-mail не патрабуе асаблівых камп'ютэрных рэсурсаў, для яе перасылкі і прыёму прыдатны практычна любы камп'ютэр і любы мадэм.

## Сістэма WWW

WWW — англійская абрэвіятура, што азначае Word Wide Web (на беларускую мову звычайна перакладаецца як Сусветнае Павуцінне). Часта можна яшчэ пачуць "Вэ-Вэ-Вэ" ці "тры дабл-ю"

WWW уяўляе сабой сістэму, якая дазваляе практычна імгненна атрымліваць доступ да бальшыні рэсурсаў Інтэрнета (тэкстаў, графікі, музыкі, відэматэрыялаў, праграмнага забеспячэння).

Для эфектыўнага выкарыстання закладзенай у Інтэрнет інфармацыі ў WWW існуюць складаныя пошукавыя сістэмы, напрыклад самая папулярная шматмоўная "Altavista", расійскі пошукавы сервер "Rambler". Гэтыя сістэмы дазваляюць па ключавых словах знаходзіць у Інтэрнеце ўсе ці амаль усе тэксты, дзе ёсць гэтыя словы.

Сістэма WWW утрымлівае разнастайныя даныя і забяспечвае доступ да каталогаў буйнейшых бібліятэкаў свету і магчымасць "перапампаваць" (перанесці на свой камп'ютэр) патрэбныя вам праграмы ці тэкставыя файлы.

Згадаем яшчэ некалькі прыкладаў, калі доступ да WWW значна спрошчвае вырашэнне стандартных праблемаў. Уявім, што вы перакладаеце тэкст, у якім сустракаюцца цытаты з Біблії, і вам неабходна праверыць гэтыя цытаты на мове перакладу. Самы хуткі спосаб гэта зрабіць, калі ў вас няма патрэбнай кнігі на паліцы, але ёсць доступ у Інтэрнет, — гэта "перапампаваць"файл з адпаведным тэкстам.

Другі прыклад: вам спатрэбілася пэўнае праграмнае забеспячэнне. Скарыстаўшы WWW, вы атрымаеце дэманстрацыйную версію, а некаторыя праграмы ўвогуле распаўсюджваюцца праз Сетку бясплатна.

Інфармацыя ў Інтэрнеце прадстаўлена карыстальніку мультымедыйна: да яго ных паслугаў рух, колер, гук, трохмерная выява. З гэтага праз WWW лёгка атрымаць дакладную і поўную інфармацыю пра знешні выгляд і тэхнічныя характарыстыкі самых розных тавараў, якія тут жа можна і набыць.

Сістэма WWW пабудавана па прынцыпу гіпертэксту. Гэта азначае, што інфармацыя там захоўваецца ў выглядзе фрагментаў, звязаных між сабой перакрыжаванымі спасылкамі. У пэўным сэнсе ўяўленне пра гіпертэкст можна атрымаць з Біблії, бо яна складзена па падобнаму прынцыпу.

Гіпертэкставая структура дапамагае значна скараціць шлях да той інфармацыі, якая вас цікавіць, да таго ж дазваляе карыстальніку самому вырашаць, на што ён жадае звярнуць увагу ў кожным канкрэтным выпадку. Як правіла, нават цэласная інфармацыя даецца ў гіпертэксце малымі "порцыямі", што паскарае пераход да патрэбнага фрагмента. Кожны фрагмент у Інтэрнеце мае персанальны адрас, які называецца "сайт" — гэта значыць "старонка". Як правіла, такі фрагмент утрымлівае невялікі аб'ём інфармацыі, які можна параўнаць са звычайнай камп'ютэрнай "старонкай", — адсюль і назва.

Калі вам прапаноўваюць наведаць старонку ў Інтэрнеце (праз WWW-адрас), то гэта азначае, што вам паказваюць дакладнае месца, дзе вы напэўна знойдзеце прапанаваную інфармацыю.



## Электронныя канферэнцыі

Другая важная сістэма ў Інтэрнеце — гэта так званыя электронныя канферэнцыі (news groups). Сама назва не зусім дакладна кажа пра сутнасць, таму звернемся да аналогіі. Уявім сабе газету, аўтарамі якой з'яўляюцца самі падпісчыкі. Кожны, хто валодае доступам да гэтай электроннай газеты, можа змясціць у ёй свой матэрыял, і ён адразу будзе дастаўлены ўсім астатнім чытачам ("падпісчыкам") гэтай "газеты".

На "канферэнцыю" звычайна падпісваюцца (праз электронную пошту), каб атрымліваць неабходную інфармацыю. Як правіла, тэмы, якія можна абмяркоўваць у кожнай канкрэтнай "канферэнцыі", лакалізаваныя. У выпадку сістэматычных парушэнняў прапанаваных параметраў вас могуць проста адключыць ад канферэнцыі.

Да прыкладу, існуюць канферэнцыі, у якіх абмяркоўваюцца праблемы выхавання дзяцей, і канферэнцыі, звязаныя з выбарам аўдыёапаратуры, а ёсць канферэнцыі, дзе проста расказваюць анекдоты ці абмяркоўваюць палітычныя навіны... Хоць бальшыня канферэнцыяў прысвечана абмеркаванню штодзённых праблемаў побыту, але даволі і такіх, дзе абмяркоўваюцца прафесійныя пытанні. Такія news groups лучаць асобаў, занятых у адной і той самай сферы дзейнасці.

Акрамя канферэнцыяў, ёсць яшчэ адна форма абмену інфармацыяй паміж карыстальнікамі Інтэрнета. Гэта спісы рассылкі (mailing list). Спіс рассылкі падобны да канферэнцыі і часта выконвае тую ж самую функцыю, але тэхнічна ён больш цэнтралізаваны, бо падтрымліваецца канкрэтным ініцыятарам і гэты ініцыятар сам рассылае інфармацыю па электроннай пошце.

Канферэнцыя разгортваецца сама па сабе, а спіс рассылкі, паколькі ён распачынаецца як прыватная ініцыятыва, кантралюецца і абмяжоўваецца ў фармаце ініцыятарам. Да таго ж спіс рассылкі можа і не мець на мэце дыскусію: кантакты паміж яго ўдзельнікамі могуць ладзіцца з дапамогай электроннай пошты, і тады ў спісе рассылкі апынуцца толькі вынікі абмеркаванняў. З гэтага пры адносна невялікім аб'ёме той інфармацыі, што рассылаецца, падпісчыкі могуць быць абазнаныя ў тых праблемах, якія паўсталі ў гэтай сферы. Напрыклад, папулярны сярод лінгвістаў Linguist List распаўсюджвае сярод сваіх падпісчыкаў інфармацыю пра семінары, сімпозіумы, новыя кнігі і часопісы па лінгвістыцы, а таксама дае магчымасць задаць нейкае пытанне ўсім падпісчыкам адначасова.

Прафесійныя спісы рассылак значна больш фармалізаваныя і тэматычна больш выразна арыентаваныя. І вось што яшчэ тут істотна згадаць. Вядучы спіса рассылак забяспечвае доступ да электронных адрасоў усіх падпісчыкаў гэтага спіса. Гэтым забяспечваецца магчымасць кантактаў з калегамі, якіх вы ніколі не бачылі і пра існаванне якіх не даведаліся б ніякім іншым чынам. Людзі, якія актыўна ўдзельнічаюць у такога роду mailing list'ах, набываюць пэўную рэпутацыю і адпаведна пазіцыю ў сацыяльнай прасторы. Відавочна, што падобныя прафесійныя аб'яднанні дазваляюць казаць пра існаванне міжнароднай навуковай супольнасці ў якасна новым сэнсе.

## Web-парталы

Парталамі называюць сябе заходнія пошукавыя сістэмы, якія прэтэндуюць на тое, каб быць "галоўнымі брамамі" Сеткі. Асноўны прынцып — задавальненне патрабаванняў карыстальніка, так бы мовіць: усё, чаго пажадаеце. Падставовыя стратэгіі Web-парталаў наступныя: спрошчванне пошуку даных, кантакты, навіны, гандаль. Парталы — гэта:

— арганізацыя супольнасцяў;
— індывідуальная наладка;
— электронная пошта Web;
— пошук у каталогах;
— навіны і фінансы;
— дыскусіі;
— дошкі паведамленняў;
— пакупкі;
— кароткія рэкламныя аб'явы;
— гульні і праграмнае забеспячэнне;
— перасылка паведамленняў;
— бясплатныя базавыя старонкі.

Лепшым парталам 1999 года названы Excite. Гэта адзін з самых насычаных парталаў, дзе карыстальнік атрымлівае адразу і бясплатна Mail (у тым ліку voice-mail) + Clubs + Chat + My Excite Start Page + Portfolio. Акрамя гэтага, прагноз надвор'я для патрэбнага вам раёна. У раздзелах "Навіны", "Спорт", "Фінансы" "Гараскоп", "Пакупкі" ёсць магчымасць рэдагавання структураў; з шырокага спіса прапановаў карыстальнік выбірае адно патрэбныя яму падраздзелы. Пасля наладжвання сістэмы, загрузіўшы старонку http://www.excite.com, вы ўбачыце аператыўную інфармацыю. Між іншым, у вас ёсць магчымасць выбіраць афармленне старонкі на ўласны густ.

**1** Інтэрнет — гэта зародак нервовай сістэмы нашай планеты.
**2** Менавіта незалежныя Інтэрнет-журналісты раздзьмулі скандал Клінтан — Моніка. Вось адзін з безлічы сайтаў на гэтую тэму.
**3** Магчыма, усе мы — толькі мухі ў Сусветным Павуціnні.

## Інтэрнет і грамадства

За адносна кароткую пару існавання Інтэрнета з'явіўся вялізны сацыя-культурны пласт рэальнасці, які пашыраецца неверагодна хуткімі тэмпамі за кошт генератыўных магчымасцяў самога Інтэрнета. Ужо сёння ў ім ёсць усё, неабходнае для інтэлігібельнага існавання цывілізаванага чалавека: навука, філасофія, мастацтва, рэлігія, эканоміка і нават віртуальны секс. Гэта вялікая і складаная транспартна-інфармацыйная сістэма з грыбавідных (дзіпольных) структураў, шапачка кожнай з іх (уласна дзіполе) уяўляе сабой мозг чалавека, што сядзіць за камп'ютэрам у супольнасці з самім камп'ютэрам, які як бы з'яўляецца штучным працягам чалавечага мозга, а ножка — тэлефонная сетка, што лучыць камп'ютэры, альбо эфір, праз які перадаюцца радыёхвалі.

Памылкова было б думаць, што Інтэрнет — гэта Вельмі Вялікая Бібліятэка. У любой Нацыянальнай бібліятэцы, сярод усіх яе даведнікаў і каталогаў, наведвальнік патанае ў інфармацыі, у Інтэрнеце — ён "слізгае" па ёй.

"Патананне" і "слізганне" — метафары нашага стаўлення да інфармацыі. Вось элементы падабенства і розніцы паміж імі: у абодвух выпадках нам даводзіцца вучыцца плаваць, абедзве сітуацыі залежаць ад звонку зададзеных умоваў, але сёрфінг больш дынамічны, чым "патананне"; сёрфінг — рух па воднай паверхні, а патананне — гэта апусканне ўглыб. Сёрфінгіст знаходзіцца там, дзе ён хоча быць, бо можа кантраляваць свой рух, а той, хто "тоне", губляе ўсялякі кантроль над сітуацыяй... Але адыдзем ад метафараў і найперш заўважым наступнае: у адрозненне ад класічнай бібліятэкі, Інтэрнет шматфункцыянальны, ён уяўляе сабою якасна нешта зусім іншае і па задачах, і па структуры, і па функцыянаванню, а з гэтага — і па культурных і сацыяльных наступствах.

Калі ўпершыню пачалі казаць пра "інфармацыйны выбух", то разумелі яго як супярэчнасць паміж аб'ёмам інфармацыі і немагчымасцю ахапіць яе чалавечым розумам, аднак тады гэтая праблема была істотнай пераважна для тых, хто быў заняты ў інавацыйных сферах — актуальнай навуцы і новых тэхналогіях. У гэтым сэнсе Інтэрнет зусім іншае, ён датычыць (ці можа датычыць) усіх, у прынцыпе Інтэрнет разгортваецца як агульнадаступны інфармацыйны рэсурс. Там (і тады), дзе (і калі) камп'ютэр зробіцца звыклым, як тэлефон і тэлевізар, уключэнне ў сетку Інтэрнет мусіць стацца масавай з'явай.

Тут трэба заўважыць, што адна з прычынаў папулярнасці Інтэрнета — гэта магчымасць не толькі нешта даведацца праз Інтэрнет, але і заявіць па Інтэрнету пра сябе. Гэта магчымасць цалкам рэальная і, па сутнасці, нічым не абмежаваная. У гэтым сэнсе Інтэрнет нечым падобны на "татальны самвыдат". Да прыкладу, калі вам закарціць змясціць у Інтэрнеце фотаздымак свайго лецішча ці ўласны твор, то там вашае лецішча будзе на тых жа ўмовах, што і Белы дом, а ваш твор — на тых жа самых умовах, што і навела знакамітага пісьменніка.

Інтэрнет абсалютна індыферэнтны да зместу той інфармацыі, што ў ім змяшчаецца, і таму з гэтага ўзнікае шмат праблемаў — аўтарскага права, суадносінаў паміж свабодай слова і злоўжываннем гэтай свабодай і інш.

Грамадзянская супольнасць не можа існаваць без грамадзянскіх свабодаў. У тым, што датычыць свабоды слова, Інтэрнет не мае сабе роўных. Само ягонае ўладкаванне выключае магчымасць цэнзурнай палітыкі. Цікава, што ў масавай свядомасці адначасна існуюць два вобразы Інтэрнета, аднолькава міфалагізаваныя: "з аднаго боку, гэта Тэлемскі кляштар, царства інтэлектуалаў, якія займаюцца вольнымі мастацтвамі і непадуладныя бязладдзю недасканалага сацыяльнага свету, з другога боку — гэта Сметнік, у якім рыюцца жахлівыя Хакеры, Педафілы, Фашысты, і Сатаністы" (Раман Лейбаў). Таталітарная дзяржава не можа мець абсалютны кантроль у краіне, дзе ёсць камп'ютэрныя сеткі, — для гэтага неабходна адмовіцца ад усіх камп'ютэрных тэхналогіяў адразу. У адрозненне ад радыё, тэлебачання, газеты ці часопіса, якія трымаюцца ўласнай (ці дзяржаўнай) палітыкі і даюць месца толькі адпаведным матэрыялам, Інтэрнет дазваляе кожнаму жадаючаму выказаць свае пачуцці і развагі наконт сацыяльных абставінаў. Ён дэмакратычны па азначэнню, бо ў ягонай прасторы тэксты шараговага грамадзяніна і найвысокага чыноўніка маюць аднолькавы статус і аднолькава вольна перасякаюць дзяржаўныя межы, а аб'яднанні грамадзянаў з дапамогай інфармацыйных сетак структурызуюць сацыяльную прастору больш трывала, чым звычайныя асацыяцыі, саюзы, таварыствы. Да таго ж сеткі не залежаць ад волі чыноўнікаў, не патрабуюць памяшканняў і доступу да СМІ, а значыць, застаюцца незалежнымі і ад дзяржавы як такой.

Анархічная структура Інтэрнета вынікае з яе генезісу. Як ужо казалася, яна ўзнікла з сістэмы абмену інфармацыяй, якую ў свой час Пентагон стварыў для сувязі паміж ракетнымі цэнтрамі. Асноўнай задачай было забеспячэнне надзейнасці сістэмы як цэлага ў выпадку пашкоджання аднаго з яе вузлоў, з чаго вынікала, што кожная частка гэтай сістэмы мусіла быць патэнцыйна роўнай усяму цэламу.

Падсумуем: Інтэрнет, пры ўмове выканання тэхнічных патрабаванняў, прымае ў сябе ўсё, што ў яго дасылаецца, і не толькі тэксты, а і ўсялякую іншую інфармацыю (малюнак, аўдыёзапіс, відэавыяву).

Свет Інтэрнета, у адрозненне ад таго, у якім мы існуём рэальна, характарызуецца меншай жорсткасцю бар'ераў і абмежаванняў і дазваляе значна большую меру свабоды. Напрыклад, у Інтэрнеце вы вольныя самі выбіраць інфармацыю, раз-пораз мяняць суразмоўніка, прэзентаваць сябе іншым у якім заўгодна вобразе (скажам, змяніўшы пол), у любы момант выходзіць з кантакту і г. д. Віртуальны свет Інтэрнета дазваляе быць тым, кім вам жадаецца, у ім няма абмежаванняў, натуральных для свету фізічных рэальнасцяў.

Тут да месца будзе заўважыць наступнае: згаданыя вышэй магчымасці Інтэрнета абумоўлены тым, што інфармацыя не належыць фізічнаму свету і таму не падпадае пад яго законы. Апошняе сцверджанне патрабуе філасофскага асэнсавання, але гэтага ракурсу праблемы мы тут кранаць не будзем.

Яшчэ адной асаблівасцю Інтэрнета з'яўляецца ягоная міфалагічнасць. Сітуацыя, у якой чалавек можа рэалізоўваць усе вышэйпералічаныя магчымасці і да таго ж імгненна перапраўляцца з аднаго месца зямнога шара ў іншае ці прысутнічаць у некалькіх месцах адразу, адным націскам кнопкі распачынаць рух механізмаў, што знаходзяцца ад яго на вялізнай адлегласці, хутчэй нагадвае чароўную казку, дзе герой-карыстальнік валодае звышнатуральнымі магчымасцямі, чым рэальнае жыццё. Бясспрэчна, Інтэрнет мае шэраг якасцяў, якія адпавядаюць міфалагічнаму светаўспрыманню; адзначым некаторыя з іх:

— магія (словам і жэстам нададзена сіла ўздзеяння на з'явы і рэчы знадворкавага свету);

— анімізм (рэчы надзелены свядомасцю і воляй): гэты ўзровень пакуль рэальна не дасягнуты, але многія праграмныя прадукты і дадаткі да іх ужо сёння ствараюць падобнае ўражанне;

— артыфіцыялізм (з'явы і аб'екты прыроднага свету прымаюцца як створаныя самім чалавекам для ўласных мэтаў): уся сетка ад пачатку да канца створана чалавекам для самога сябе;

— сінкрэтычнасць мыслення (уяўленне аб аб'екце як аб татальнай цэласнасці, кожны фрагмент з якой вымыкаецца адно на нейкі момант дзеля пэўнай патрэбы). Інтэрнет-тэхналогіі дазваляюць на абмежаванай прасторы Web-сайта змясціць вялікую колькасць аб'ектаў, зусім не звязаных паміж сабой, розных з паходжання, логікі функцыянавання, раз'яднаных тэматычна і мэтава.

Як вядома, міфалагічная свядомасць ніколі не знікае цалкам, а толькі выцясняецца ў несвядомае, выяўляючыся ў забабонах, веры, у прыкметах і магічных рытуалах. Таму ў прасторы Інтэрнета вельмі зручна актуалізоўвацца шматлікім працэсам і архетыпам міфалагічнай свядомасці, выціснутым ў несвядомае. У пэўным сэнсе для многіх людзей Інтэрнет з'яўляецца брамай ў чароўны, казачны свет, якога ўсім нам не стае сярод рэаліяў сацыяльнага жыцця. Больш за тое, у віртуальнай рэальнасці карыстальнік Інтэрнета нават "змушаны" актуалізоўваць выцесненыя ў несвядомае жаданні. Эфект узмацняецца яшчэ і тым фактам, што даволі часта гэта адпавядае псіхалагічным запатрабаванням і памкненням самога карыстальніка.

Увесь спектр уплываў глабальнай сеткі Інтэрнет на культуру выяўляецца ўсяго ў двух фактарах, якія знаходзяцца навідавоку і не маюць нічога экзатычнага.

Першы з гэтых фактараў — канец манаполіі друкарскага варштата. З распаўсюджаннем Інтэрнета знікае неабходнасць у гэтым пасрэдніку паміж вытворцам і спажыўцом тэкстаў і ідэяў. Дзейнасць па распаўсюджанню тэкстаў, а значыць, і па вытворчасці тэкстаў, што арыентуецца на спажыўца, больш не звязана з кнігавыдавецкім бізнесам і напрацаваным ў соцыуме механізмам яго рэгулявання. Між іншым, якраз Інтэрнет даў магчымасць адбыцца эмансіпацыі свету ідэяў, раней цалкам залежных ад сацыяльнага ўладкавання.

Другі фактар — смерць адлегласці. Інтэрнет улучае нас у стан перманентнага кангрэса канферэнцый, калі людзі, раскіданыя па ўсёй прасторы зямнога шара, маюць магчымасць сабрацца як быццам у адной зале, дзе ўсё адбываецца адразу, тут і цяпер, а значыць, знікае не толькі прастора, але і час... Калі тэрмін публікацыі ў тоўстых часопісах патрабуе як мінімум некалькіх месяцаў, то ў Інтэрнет ідэі і тэксты трапляюць амаль у момант іх нараджэння. Адпаведна любая дыскусія, якая ў перыядычным друку расцягваецца на месяцы, а часам і гады, у Інтэрнеце можа ўкласціся ў лічаныя дні. Прынцыповая безінерцыйнасць глабальнай Сеткі здольная шматкроць павялічыць інтэнсіўнасць інтэлектуальнага жыцця.

Найблізкай перспектывай Інтэрнета з'яўляецца не столькі колькаснае павелічэнне ягоных параметраў і далейшае ўлучэнне ў самыя розныя сферы нашага жыцця, колькі прынцыповая рэфармацыя самога нашага жыцця пад уплывам Інтэрнэта. Гэта значыць, што самыя значныя перамены ў Інтэрнеце адбудуцца па-за межамі ўласна Інтэрнета.

Зменяцца характар, аб'ём, змест і гарантыі права. Права зробіцца адначасова сусветным і асобавым, але перастане быць грамадзянскім правам. Менавіта ў сувязі з Інтэрнетам дзяржава перастае быць адзіным гарантам права, асабліва



калі гэта датычыцца свабоды слова, сумлення, руху, свабоды выбару (галасавання), свабоды ўдзелу ў выбарнай уладзе, права на працу, адпачынак і г. д.

Зменіцца сам характар дэмакратычнай улады. Прадстаўнічая ўлада мусіць саступіць месца непасрэднай уладзе. Калі з'явіцца рэальная тэхнічная магчымасць для кожнага грамадзяніна прагаласаваць за любы закон, паўплываць на любое выканаўчае рашэнне, выказацца па любой рэзананснай судовай справе па хатняму камп'ютэру, функцыі ўсіх галінаў улады не змогуць заставацца непарушанымі.

Зменіцца спосаб кантролю грамадзянаў за дзяржавай. Будзе скасавана дзяржаўная тайна (пры захаванні нейкага пераходнага перыяду наяўнасці ваеннай і камерцыйнай тайнаў). Падатковая сістэма перастане быць толькі асіметрычнай выплатай грамадзяніна дзяржаве — акрамя празрыстасці дзяржаўнага бюджэта (складзенага з заробкаў у розных краінах свету), грамадзянін атрымае магчымасць рэальна сачыць, кантраляваць і ўплываць на дзяржаўны бюджэт уласнай краіны.

Зменіцца характар працы, спосаб працы і форма выбару месца існавання. Пра гэта ўжо шмат разоў казалася, але самае істотнае ў гэтым плане вылучалася рэдка. Палітычная канкурэнцыя (канкурэнцыя палітычных умоваў жыцця і працы) перасоўваецца ў сферу культурнай канкурэнцыі. Маючы доступ да Інтэрнета, можна працаваць у любой краіне, атрымліваць адтуль грошы і там жа набываць неабходныя тавары. Але і для фізічнага існавання будуць выбірацца краіны, найбольш прыданыя ў сэнсе палітычнага клімату і культурнага дабрабыту. Менавіта сацыяльна-культурная сітуацыя ў той ці іншай краіне ў будучыні станецца важнейшым прыярытэтам для выбару месца пражывання.

Зменіцца характар стаўлення чалавека да культуры. Гэтае стаўленне перастане быць нацыянальным і монакультурным. Інтэрнет нясе мультыкультурны змест адносінаў да культуры, ды і сама культура стане інтэрактыўнай, больш разлічанай на непасрэднае сумоўе, чым на аддаленае сузіранне, адцягненае ўспрыманне і безадраснае спажыванне. Да ўзаемастасункаў і сумоўя ў сферу культуры ўпершыню ўцягваюцца гіганцкія масівы людзей. Гэта створыць неверагодны выбух адукаванасці, з чаго вынікае, што сучасныя непразрыстыя палітычныя структуры і культурныя бар'еры будуць разбураныя.

Сітуацыя дзіўная яшчэ і тым, што Інтэрнет не з'яўляецца апазіцыяй дзяржаве як такой. Інтэрнет проста паступова і натуральным чынам пяройме ў дзяржавы яе функцыі. І ніводны чыноўнік не зможа супрацьстаяць Інтэрнэту. Інтэрнет што вецер: можна або пабудаваць сцяну, або падняць ветразі, але змагацца з ветрам немагчыма. Больш за тое, тыя, хто сёння будуе сцены — лямантуе пра небяспеку шпіянажу, парнаграфіі, дзіцячай прастытуцыі, продажу зброі ці наркотыкаў, сведчаць якраз пра тое, што дзяржава так і не змагла вырашыць гэтыя праблемы, бо гэта заўсёды былі праблемы культуры. Ні парнаграфія, ні прастытуцыя не з'яўляюцца магістральнымі шляхамі развіцця грамадства. Як толькі Інтэрнет стане па сваіх маштабах тоесным сусветнай супольнасці, магістральнай зробіцца сама культура. Інтэрнет і ёсць гэтая магістраль культуры.

## Падсумаванне

Сёння больш чым для 66% карыстальнікаў Інтэрнета вандроўкі па Сетцы замянілі прагляд тэлепраграмаў. Пры гэтым 40% падключаных да Інтэрнета карыстальнікаў глядзяць па чарзе то на манітор камп'ютэра, то на экран тэлевізара. Пасля гэтага ўжо не здаецца нейкай надзвычай экстравагантнай гіпербалай азначэнне, якое даў сучасным прадстаўнікам віду Homo sapiens Віктар Пялевін: "... рэха электрамагнітных працэсаў у трубцы тэлевізара". Уласна, гэта — галоўны пункт шматлікіх абвінавачванняў: Інтэрнет ператварае чалавека ў несамастойную істоту, бо экран камп'ютэрнага манітора ўжо стаўся часткай мозга чалавека.

Аднак чалавек і яго спосабы стасункаў са светам мяняюцца вельмі марудна. Уважлівыя назіранні сведчаць, што мяняюцца адно павярхоўныя формы свядомасці, глыбінныя слаі застаюцца некранутымі. Гэта найперш стасуецца да культурных стэрэатыпаў, якія выяўляюць асаблівую ўстойлівасць. Ахоп свету камп'ютэрнымі сеткамі пакрысе ўплывае і на іх, хоць і не заўсёды відавочным чынам. Гэтыя невідавочныя эфекты заслугоўваюць асаблівай увагі.

Дзеля прыкладу згадаем, што сёння ва ўсім цывілізаваным свеце чалавек карыстаецца для фінансавых разлікаў у краме, рэстаране, на вакзале не грашыма, а кавалкам пластыку, памерам не нашмат большым за карабок запалак. Або засоўвае гэты кавалак пластыку ў скрыню, замацаваную ў сцяне звычайнага дома, націскае на пэўныя кнопкі, і з гэтай скрыні выпадаюць грашовыя купюры. Такая соцыя-культурная змена магчымая менавіта таму, што банкі паяднаны камп'ютэрнымі сеткамі (Інтэрнет — гэта толькі буйнейшая са шматлікіх сетак). Шараговы грамадзянін карыстаецца пластыкавай карткай і не задумваецца пра камп'ютэрныя сеткі, бо ён сам з імі непасрэдна не ўзаемадзейнічае. Псіхалагічна гэта натуральна і зразумела, хоць прычына самой змены карыстання грашыма і застаецца невідочнай. Або возьмем другі прыклад. Уявім сабе беларускую вёску, дзе ў кожным доме ёсць тэлевізар, але на 1000 жыхароў маецца ўсяго толькі адзін тэлефон. І хоць не тэлевізар, а менавіта тэлефон з'яўляецца рэальным элементам жыццезабеспячэння, адлучэнне ад тэлевізара было б успрынята як катастрофа, бо адносна тэлевізара ўжо сфарміравана неадольная інфармацыйная патрэба. З гэтага можна зрабіць выснову, што перспектывы разгортвання ў Беларусі камп'ютэрных сетак для масавага карыстання няпэўныя не толькі з падставы тэхнічнага адставання, але і з сацыяльных прычынаў — несфарміраванасці адпаведных інфармацыйных патрэбаў.

**Пераклад з рускай мовы.**



# Анталагічная харызма святыні

## Спрадвечная ахоўніца Беларусі

Алена ЯСКЕВІЧ

Сярэдневяковая свядомасць вызначалася тэацэнтрычным характарам; аснову анталогіі складаў крэацыянізм з яго вучэннем пра стварэнне свету, гуманітарныя ж веды спасцігалі сутнасць аб'яўленя (адкрыцця), падараванага чалавецтву Богам.

Таленты глыбіннага розуму, радасці жыцця, мудрасці, здольнасці да духоўна-мастацкай творчасці адкрывае Сёмае Неба Узыходжання Прасвятой Багародзіцы.

Згодна з рэлігійным вераваннем хрысціян у Прасвятую Дзеву як Хадайніцу перад Богам-Айцом і Збаўцаю нашым Ісусам Хрыстом аб дараванні людзям цнотаў духоўных і цялесных, між якімі азарэнне розумам і мудрасцю займае галоўнае месца, асабліва шануецца ў славянскім свеце (і ў Беларусі ў тым ліку) цудадзейная ікона "Памнажэнне розуму". Апеку Нябесную над чалавечым жыццём, вучнямі, думкамі ва ўсёй паўнаце адлюстроўвае ікона "Прамудрасць Божая Святой Сафіі", а ікона "Памнажэнне розуму" ў стасунках да самога чалавека прымае маленні аб дараванні разумнасці і абачлівасці, працалюбства летуценным, гарэзлівым, лянотным дзеткам.

Нездарма менавіта святы Нараджэнне Хрыстовых і Новы Год — дні асаблівага ўшанавання гэтай іконы, дні самыя ўлюбёныя ў дарослых і дзяцей, дні сямейнай еднасці і шчаслівай гармоніі, калі душы дарослых прыпадабняюцца дзіцячым, а дзіцячыя — анёльскаму стану. У такі цудадзейны час бацькі просяць розных дабротаў для дзяцей, а найперш — розуму, мудрасці, прагі да ведаў зямных і яснотаў нябесных.

Асаблівасць іканаграфічнага канона святыні — у спалучэнні элементаў ікон "Замілаванне", "Прамудрасць Божая" і "Усецарыца". Багародзіца і Дзіцятка Ісус маюць царскія вянцы на галовах, Гасподзь бласлаўляе правай рукою, а ў левай трымае дзяржаву. Багародзіца і Дзіцятка Ісус як бы сплеценыя разам, іх галовы знаходзяцца на версе ўсечанага эліпса з палоскамі-паскамі, між якімі — разнаітыя ўпрыгажэнні камянямі, жэмчугам і карункамі. Відаць, усе гэтыя ўпрыгажэнні ўзніклі пазней, а спачатку на выяве была Багародзіца ва ўвесь рост з Дзіцяткам Ісусам на руках. З абодвух бакоў на іконе падаюцца ўкленчаныя на аблоках Анёлы з запаленымі свечкамі (сімвалы ведаў). Ля падножжа выявы Багародзіцы і Божага Сына — херувім з распасцёртымі крыламі. Мудрасць Бога-Айца сімвалізуюць тры шасцікрылыя Серафімы.

Шчырую даніну дабрадатнай традыцыі ўшанавання Божай Маці аддае вучоны-асветнік XVII стагоддзя Іван Ужэвіч, творчасць якога прыпадае якраз на эпоху дзяржаўна-палітычных і рэлігійна-канфесійных катаклізмаў. Ён змяшчае на вокладцы сваёй "Граматыкі" ікону Божай Маці, роднасную тыпам "Знамение" і "Замілаванне". Згодна з візантыйскай традыцыяй цудадзейная выява Багародзіцы суправаджаецца надпісам: "Честнейшую Херувимъ и славнейшую воистину". Побач з іконай Божай Маці паказана пара Анёлаў Дабравешчанскіх з лілеямі, святымі Васіліем Вялікім і Мікалаем Цудатворцам.

Гэтая ікона, відавочна, напісана ў традыцыях той жа школы, што і ікона "Замілаванне". Іх родніць таксама аднолькавы надпіс вакол выявы, толькі на іконе "Замілаванне" Жыровіцкай ён больш разгорнуты: "Честнъйшую Херувимъ и славнейшую воистину Серафимъ, безъ истльнщя Бога Слова Рожшую, Сущую Богородицу, Тя величаемъ". Ужэвіч выбраў гэтую ікону, відаць, таму, што паходзіў з гродзенска-палескіх зямель Вялікага Княства Літоўскага і Рэчы Паспалітай, дзе асабліва ўшаноўвалася Жыровіцкая ікона Божай Маці "Замілаванне".



Жыровіцкая ікона "Замілаванне".

Апякунка Беларусі цудадзейная ікона Жыровіцкая была яўлена ў 1470 годзе пастушкам мястэчка Жыровічы ў велічным зіхаценні на галінках грушы, што расла пад горкаю над ручаём. Пастушкі зацікавіліся цудам і, калі зіхаценне знікла, пакланіліся выяве, знялі яе з дрэва і аднеслі свайму гаспадару — падскарбію літоўскаму Аляксандру Солтану. Той недаверліва паставіўся да знаходкі і схаваў яе ў куфэрак. На наступны дзень, як сведчыць паданне, калі ён пажадаў паказаць ікону гасцям, то яе ў куфэрку не аказалася. Праз нейкі час, спадзеючыся на ўразуменне гаспадара, на ранейшым месцы, пад гарою, ікона была яўлена зноў. Солтан усвядоміў, што яна павінна знаходзіцца не ў магнацкім палацы. Ён даў абяцанне пабудаваць на тым месцы храм у гонар Прасвятой Багародзіцы. Сваё слова стрымаў. Была пабудавана драўляная царква, якая паклала пачатак селішчу і, натуральна, утварэнню прыхода.

Гісторыкі выказваюць даволі адрозныя меркаванні наконт часу будаўніцтва мураванага Жыровіцкага храма. Адны сцвярджаюць, што яшчэ сам Солтан разам з добрапамысным суседам, шляхціцам з вёскі Шылавічы Мялешкам, пабудавалі царкву і манастыр. А ў 1480 годзе епіскап Іосіф Солтан Смаленскі, пазнейшы мітрапаліт ВКЛ (1507—1522), асвяціў новую царкву і манастырскія збудаванні. Статут для манастыра прывёз сын Аляксандра Солтана, які стаў манахам-інакам Свята-Троіцкага манастыра ў Слуцку. Манахі не толькі вялі аскетычны лад жыцця, пасціліся і маліліся, але і займаліся асветніцкай дзейнасцю сярод людзей паспалітых. Пазней, паводле жадання ваяводы Грыгорыя Хадкевіча, той жа царкоўны статут быў зацверджаны ў 1500 годзе і для Супрасльскага манастыра.

Паводле дзяржаўных актаў, Аляксандру Солтану ў 1467 годзе (20 сакавіка) была выдадзена грамата для паломніцтва да Гроба Гасподняга ў Іерусалім. Грамата звяртала ўвагу ўладаў каталіцкіх дзяржаў, каб не ўзнікала непаразуменняў з-за праваслаўнага веравызнання пілігрыма. Солтан, акрамя імкнення ўдасканаліцца ў вайсковай справе, падчас падарожжа знаёміўся з духоўнымі традыцыямі еўрапейскіх народаў. З загаду імператара Фрыдрыха III мы даведваемся, што 1 снежня 1467 года падскарбій літоўскі мінуў межы Свяшчэннай Рымскай Імперыі. Вясну 1468 года ён правёў ва ўладаннях сіцылійскага караля Фердынанда, а 4 красавіка 1468 года дзеля выканання асабістага даручэння караля наведаў папу Паўла II. Усё лета правёў набожны праваслаўны магнат у Святой Зямлі. Памяць пра гэта жыла сярод манахаў да XVII стагоддзя. Вядома, што са Святой Зямлі Солтан прывёз падараваны яму выняты з Панагіі Крыж з Жыццятворным Дрэвам і вывяў Пакутаў Гасподніх. 1 студзеня 1469 года, вяртаючыся на радзіму, ён наведвае ў Мілане герцагіню Марыю Сфорца, якая ў суправаджальнай грамаце назвала яго "найвыдатнейшым чалавекам у галіне вайсковай справы". Бліскучыя вайсковыя здольнасці Солтана адзначыў і партугальскі кароль Альфонс у адпаведнай грамаце ад 17 сакавіка 1469 года. Пачэсны прыём аказаў яму ўладар Бургундыі, выдатны палкаводзец свайго часу герцаг Карл Смелы: надаў званне радніка і ўзнагародзіў славутым бургундскім ордэнам Залатога Руна. Пабываў падскарбій літоўскі і ў Англіі, дзе кароль Эдуард узнагародзіў яго Залатым Ланцужком (адзнакай пэраў).

Неаднойчы выконваў Солтан і дыпламатычныя даручэнні свайго караля. Пасля смерці караля Казіміра з мэтай абрання незалежнага ад Польшчы князя для ВКЛ Солтан вядзе перамовы з Аляксандрам Казіміравічам. 20 ліпеня 1492 года Аляксандр Ягелончык абіраецца вялікім князем літоўскім, супярэчнасці Княства з Каронай з-за гэтага абрання зноў жа вырашае "рыцар Гроба Гасподняга, заслужаны маршалак ВКЛ і кавалер ордэна Залатога Руна".

Пра Аляксандра Солтана як пачынальніка роду згадваецца ў мясцовай Віленскай Мінеі за сакавік-красавік 1487 года, якая пісалася дыяканам Сямёнам Якаўлевічам са Смаленшчыны. Нават пабожны кароль Казімір аддаваў належнае Жыровіцкай святыні роду Солтанаў. Нехрысціянам (іудзеям, у прыватнасці) забаранялася не толькі жыць у Жыровічах, але і начаваць. Праходзіць праз мястэчка яны павінны былі з непакрытай галавою і без абутку.

Паводле другой гістарычнай версіі, у 1560 г. здарыўся пажар, у якім апынулася і Жыровіцкая ікона.

Зноў яўлена яна была ўжо сялянскім дзецям, якія ўбачылі Дзеву незвычайнай прыгажосці, што сядзела на камені. Пакуль дзеці расказалі пра цуд бацькам, а вестка пра яго дайшла да святара, на тым месцы засталася гарэць свечка, разам са свечкай знаходзілася непашкоджаная ікона Багародзіцы — Жыровіцкая.

У 1522 годзе ўладальнікі Жыровічаў дамагаюцца для мястэчка ад караля Яна Казіміра Магдэбургскага права, будуюць трэцюю царкву. З 1613 па 1839 гады Жыровіцкі манастыр належаў уніятам. У 1769 г. будуюцца чацвёртая царква — Святога Крыжа (Кальварыя) і пятая — Свята-Георгіеўская на могілках. У 1760 г. на месцы грушы, на якой явілася ікона, узводзіцца званіца, а пад ёю будуецца капліўка з прытулкам для паломнікаў.

Жыровіцкая ікона Багародзіцы "Замілаванне", яўленая на яшмавым камені, змяшчаецца ў іканастасе па левы бок ад Царскіх Варотаў галоўнага манастырскага Успенскага храма. Ушаноўваецца вернікамі і вялізны камень з часоў апошняга яўлення іконы — "Ступні Багародзіцы", што цяпер знаходзіцца пад алтаром адной з манастырскіх цэркваў. Пад алтаром Успенскага храма ёсць капліўка, а ў ёй — студня са святой вадой. Летапісцы даносяць да нас звесткі, што камяні, якія прывозіліся на пабудову лаўры, за ноч памнажаліся ў пяць разоў. Жыровіцкія зёлкі, вада з крыніцы, цудадзейныя камяні асабліва ўшаноўваліся шматлікімі паломнікамі, якія з 20 мая да Пакрова Багародзіцы ішлі з Беларусі, Украіны, Польшчы, Расіі, іншых праваслаўных і славянскіх краін свету.

У "Акафісце Божай Маці Жыровіцкай" згадваецца пра безнадзейна хворую дзяўчынку Ірыну, якая памерла ў дарозе да Жыровічаў, але ў час малебна пры словах "Прасвятая Багародзіца, ратуй нас" ажыла і сама была прыведзена Царыцай Нябеснай да цудадзейнай іконы. У 1580 годзе Ірына прыняла манаскі пострыг у пінскім манастыры вялікамучаніцы Варвары і неўзабаве стала яго ігуменняй.

24 верасня 1730 года хтосьці Мілер з Ваўкавыска перапраўляўся конна на пароме цераз рэчку ў Зэльве, але конь скінуў яго з парома ў вір. Мілер не ўмеў плаваць і пачаў прасіць Божую Маці ўратаваць яго. І ў той самы момант ён быў выкінуты на адзін бераг, а конь на другі. Удзячны за ацаленне Мілер распавядаў пра цуд пры іконе Жыровіцкай Божай Маці.

У сценах Жыровіцкай лаўры месціцца не толькі манастыр, але і семінарыя. Штогод ладзяцца паломніцтвы да свята Успення з Гродна ў Жыровічы.

Малітоўная апека Божай Маці спрыяла станаўленню беларускай філалагічнай традыцыі ў шырокім культуралагічным кантэксце, у цеснай сувязі з працэсамі духоўнага Адраджэння ў Беларусі, раўнадзейнай паўднёваславянскага ўплыву і ўплыву рэнесансавых ідэй Заходняй Еўропы. Прэцэдэнт лацінамоўнай "Граматыкі" Івана Ужэвіча (Парыж, 1643; Арас, 1645) сведчыць пра неаслабную цікавасць да культур Slavia Orthodoxia ў раманскім свеце, пра тыпалагічнае вывучэнне досведу літаратурнага ўпарадкавання мовы ў складанавырашальнай праблеме спалучэння кананічнага і народнага (адпаведна царкоўнаславянскага і старабеларускага) пачаткаў.

Два варыянты "Граматыкі" Ужэвіча, парыжскі і араскі, былі створаны ў апошнія гады дзейнасці славутага французскага кардынала А.Ж.Рышэльё і паводле яго загаду. На радзіме Ужэвіча гэта былі часы вострай канфесійнай барацьбы, замежных інтэрвенцый і пагранічных канфліктаў, шляхецкіх рокашаў (мяцяжоў) і казацкіх паўстанняў. Палітыка ж фактычнага ўладара Францыі вызначалася апазіцыяй каталіцызму ў знешняй палітыцы, што было абумоўлена яго складанымі адносінамі з Іспаніяй. Тады ж наваствораная (1634—1636 гг.) Французская акадэмія прымаюцца тэрміновыя захады па стылістычнаму упарадкаванню старафранцузскай літаратурнай мовы. Таму працы праваслаўнага багаслова з ВКЛ і зацікавілі французскую грамадскасць. Да таго ж творы Ужэвіча прасякнуты гэткай жа моцнай любоўю да Радзімы, як лірыка іспанскіх паэтаў часоў Рэканкісты, нацыянальна-вызваленчай барацьбы іспанскага народа супраць маўраў. У "Вопытах" Мішэля Мантэня, творах палеска-падляшскага паэта Себасціяна Кляновіча захаваліся звесткі пра цесныя культурныя сувязі паміж ВКЛ, Польшчай і Францыяй. У сваіх слынных мемуарах кардынал Рышэльё згадвае, як яго бацька быў у складзе пасольства, што паехала з Генрыхам III Валуа, які каля года (жнівень 1573 г. — ліпень 1574 г.) узначальваў аб'яднаную польска-беларускую дзяржаву. Нават нягледзячы на ганебныя ўцёкі Генрыха Валуа, паводле прафесара Бажэны Шэр, дзеля французскай кароны, пракляцці Пятра Скаргі (бо кароль прыхапіў з сабою значную частку казны), з той пары засталося моцнае культурнае пабрацімства. Многія беларусы знаходзілі на землях Францыі падтрымку і разуменне.



**Падзеі, факты, інфармацыя**

# Хроніка мастацкага жыцця

**Фестывалі**

✔ У канцы верасня ў Магілёве прайшоў V Міжнародны фестываль фальклору "Вянок дружбы" з удзелам самадзейных выканаўцаў і калектываў з Беларусі, Расіі, Украіны, Малдовы і Польшчы.

✔ У югаслаўскай Субоціцы завяршыўся VII Міжнародны фестываль дзіцячых тэатраў, у якім бралі ўдзел тэатральныя калектывы з 19 краін. Беларусь прадстаўляў віцебскі тэатр "Лялька", які летась на гэтым фестывалі быў уганараваны Гран-пры.

✔ З 8 па 10 кастрычніка ў Мінску прайшоў I Міжнародны фестываль відэаарта і эксперыментальнага кіно "Праекцыя". Арганізатары — асацыяцыя "Сучаснае мастацтва", Галерэя візуальных мастацтваў NOVA пры падтрымцы Польскага інстытута ў Мінску і Шведскага інстытута ў Стакгольме.

✔ Кінематаграфісты Беларусі, Украіны і Расіі ўзялі ўдзел у Фестывалі анімацыйных фільмаў "Анімаёўка-2000", які прайшоў у Магілёве. Лепшым фільмам для дзяцей прызнана стужка беларуса Аляксандра Ленкіна "Зімоўе звяроў". Прыз глядацкіх сімпатый таксама застаўся ў Беларусі — за фільм "Ёрш і верабей" Уладзіміра Пяткевіча. Першы прыз у расіян — за "Лукамор'е. Няня".

✔ Трэці раз у Кіеве прайшоў Міжнародны студэнцкі фестываль аўдыёвізуальных мастацтваў "Фэст-Фэст Уікэнд". Галоўны прыз — "Залаты шпак" — фестывалю атрымалі студэнты кафедры кіна- і тэлемастацтва Беларускай акадэміі мастацтваў.

**Конкурсы**

✔ У Санкт-Пецярбургу прайшоў I Міжнародны юнацкі конкурс піяністаў-кампазітараў, у якім удзельнічалі прадстаўнікі дзесяці краін свету (двое з іх — беларусы). Лаўрэатамі сталі студэнтка Беларускай акадэміі музыкі Аляксандра Баркоўская і навучэнец Рэспубліканскага музычнага каледжа пры Акадэміі музыкі Аркадзь Чубрык.

**Юбілеі**

✔ Па даўняй традыцыі Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы пачаў юбілейны 80-ы тэатральны сезон неўміручай "Паўлінкай", якую восемдзесят гадоў таму паставіў заснавальнік тэатра Фларыян Ждановіч. Сёлетні спектакль — рэтра. Ён такі, як шмат гадоў таму: аднолькавыя дэкарацыі, касцюмы. У той вечар "васемнаццацігадовая" Паўлінка Зоя Белахвосцік перадала сваю ролю маладой Юліі Шпілеўскай, а былы пан Быкоўскі Арнольд Памазан — Алегу Гарбузу.

✔ Аўтар больш трыццаці дакументальных стужак, сярод якіх "Я танцаваць хачу", "Апошні спектакль", "Зімовая прэм'ера", арганізатар прадзюсерскай кінастудыі "Арцель-Ф", тэатральны рэжысёр... Усё гэта пра Аляксандра Карпава. 25 верасня ў Тэатры-студыі кінаакцёра ён святкаваў свой пяцідзесяцігадовы юбілей.

**Памяць**

✔ У Полацку адкрыты помнік заступніцы зямлі беларускай прападобнай Еўфрасінні Полацкай. Аўтар помніка — скульптар Ігар Голубеў.

**Выстаўкі**

✔ У культурным цэнтры Беларускага фонду Рэрыхаў сумесна з Нацыянальным навукова-асветніцкім цэнтрам імя Ф.Скарыны працавала мастацкая выстаўка "З глыбінь вякоў прасветленыя твары". Тут сабраны творы беларускіх мастакоў, якія даносяць святло вобразаў вялікіх асветнікаў — Еўфрасінні Полацкай, Кірылы Тураўскага, Францішка Скарыны, Сімяёна Полацкага.

✔ У Нацыянальнай бібліятэцы Беларусі была разгорнута выстаўка фотамастака заслужанага работніка культуры рэспублікі Юрыя Васільева, у якую ён уключыў работы апошніх гадоў. Значнае месца заняла серыя партрэтаў "Прысвячаецца сябрам".

✔ Музей сучаснага выяўленчага мастацтва прапанаваў сустрэчу з творамі Сяргея Балянка, асноўнай тэхнікай якога з'яўляецца афорт. Адна з газет пісала: "Афорты Балянка — гэта боль, які жыве ўнутры кожнага з нас: аднаго ён замілоўвае, другога — зводзіць".

✔ "Невыказнае шчасце жыць..." — такую назву мела выстаўка, прысвечаная памяці вядомага беларускага архітэктара-рэстаўратара В.Р.Слюнчанкі (1945–1992), якая прайшла ў Полацкім гісторыка-культурным музеі-запаведніку. На ёй былі прадстаўлены дакументы, творчыя работы, праекты, выкананыя аўтарам у розныя гады. В.Р.Слюнчанка – асоба шматграннага таленту, які адлюстроўваўся ў творчасці: праектах, кнігах, вершах, акварэлях і выцінанках.

**Наталля Каржыцкая.**

✔ У Мінскай мастацкай галерэі "Золата" (Сурганава, 16) прайшла выстаўка дванаццi твораў мастака Кастуся Качана. "У цеплыні фарбаў, свежасці і непасрэднасці няма агрэсіі — толькі вада, зямля і неба", — так ахарактарызавала работы мастака адна з газет.

✔ Студэнты архітэктурнага факультэта Брэсцкага тэхналагічнага універсітэта ў абласным Грамадска-культурным цэнтры прапанавалі экспазіцыю сваіх графічных работ.

✔ Беларускае таварыства дружбы і культурнай сувязі з замежнымі краінамі ў сваім памяшканні паказала экспазіцыю акварэляў мастака Івана Пратасені.

✔ У Нацыянальным мастацкім музеі Беларусі прайшла выстаўка "Ілюзія адлегласці". Гэта другі міжнародны выставачны праект, арганізаваны Нямецкім культурным цэнтрам Гётэ, пасольствам Францыі ў Беларусі і музеем. Экспазіцыя — плён тыднёвай працы мастакоў з Беларусі, Францыі і Германіі — Ціма Ульрыхса, Штэфана Халекампа, Марыі Седэрберг, Багдана Канопкі, Міхася Баразны і Дзяніса Сінюгіна.

✔ Выстаўка партрэта прайшла ў Малой выставачнай зале Полацкага гісторыка-культурнага музея-запаведніка. Віцебскі мастак Леанід Мядзведскі прапанаваў гледачам сваю канцэпцыю партрэтнага мастацтва. У графічных аркушах пры дапамозе неабмежаваных магчымасцяў колеру аўтар стварае свой вобраз жанчыны, дзе аналізуе і абагульняе натуру, адлюстроўвае сваё стаўленне да мадэлі.

**Наталля Каржыцкая.**

✔ Гамяльчане мелі магчымасць пазнаёміцца з творчасцю мастака Пятра Лук'яненкі, які працуе ў розных жанрах станковага жывапісу.

✔ "Палонны вулачак і сноў, спявак дахаў і кахання", — так віцебскія крытыкі назвалі жывапісца Алега Крошкіна. Восенню ў абласным цэнтры прайшла юбілейная выстаўка работ мастака.

✔ "Гасцёўня Галубка" — філіял Дзяржаўнага музея тэатральнай і музычнай культуры Беларусі — на два месяцы аддала сваё памяшканне пад экспазіцыю "Гукі і фарбы". Аўтар твораў — студэнтка Беларускай акадэміі музыкі Наталля Капшай.

✔ Нацыянальны мастацкі музей Беларусі распачаў цыкл выставак помнікаў мастацтва, якія набылі другое нараджэнне. Новае жыццё ім надалі айчынныя рэстаўратары. "Рэстаўрацыя і рэстаўратары" — назва экспазіцыі, у якую ўвайшлі абразы XVIII–XIX стст. Усё ў экспазіцыі было адрэстаўравана ў апошнія пяць-сем гадоў Пятром Журбеем і Аркадзем Шпунтам.

✔ Кожная новая экспазіцыя твораў мастака — гэта яго адна споведзь пра патаемнае, знаёмства з яго пошукамі і дасягненнямі. Менавіта такой была выстаўка работ гомельскага мастака В.Ягорава, прысвечаная 60-годдзю з дня яго нараджэння, у выставачнай зале Гомельскага абласнога аддзялення Беларускага саюза мастакоў.

**Таццяна Літвінава.**

✔ У філіяле Музея тэатральнай і музычнай культуры Беларусі "Гасцёўня Галубка" прайшла выстаўка сцэнічных касцюмаў мастачкі Айшы Александровіч. У касцюмах, распрацаваных ёю, выступаюць "Песняры", "Сябры", Дзяржаўны ансамбль танца Беларусі, квартэт "Купалінка", Дзяржаўны акадэмічны аркестр народных інструментаў імя Г.Жыновіча і іншыя калектывы.

✔ Партрэты пэндзля Яўгена Харытоненкі можна было паглядзець у Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва. Яго работы ў гэтым жанры ўвайшлі ў класіку беларускага мастацтва. Экспазіцыя была прысвечана 80-годдзю з дня нараджэння мастака.

✔ Мастацтвазнаўцы спрачаюцца: ці можна назваць мастацтвам фатаграфію? Можна. Так сцвярджае экспазіцыяй сваіх работ гомельскі фотамастак Алег Белавусаў, разгорнутай у невялічкай зале Гомельскага абласнога краязнаўчага музея. Яго фотаэцюды, зробленыя ў старажытным Сафіеўскім парку ва Умані, кампазіцыйна завершаны, каларыстычна згарманізаваны і даюць магчымасць убачыць дзівосныя куточкі вачыма прaнікліватага мастака.

**Таццяна Літвінава.**

**Пленэры**

✔ У Рэчыцы прайшоў абласны пленэр "Рэчыцкія далягляды" з удзелам мастакоў А.Отчыка, М.Казакевіча, Р.Ландарскага, П.Фея і інш. Частку работ, створаных на пленэры, мастакі перадалі ў дар рунак гораду.

✔ "Мастакі Прыдруцкага краю" — такую назву меў пленэр, прысвечаны знакамітаму В.К.Бялыніцкаму-Бірулю, які прайшоў на радзіме мастака. Бралі ўдзел у ім тыя творцы, якія нарадзіліся ў гэтым краі. Сярод іх — В.Альшэўскі, У.Панцялееў, Л.Журавовіч, Л.Дзмітрыядзі.

**Прэм'еры**

✔ Мінскі абласны драматычны тэатр пачаў новы тэатральны сезон прэм'ерай спектакля "Характары" паводле твораў В.Шукшына ў пастаноўцы народнай артысткі Беларусі Марыі Захарэвіч.

✔ "Любімая, я павінен памерці". Такую назву мае прэм'ерны спектакль па п'есе Э.Растана ў Гомельскім абласным драматычным тэатры. Так пачаўся новы тэатральны сезон.

*(Заканчэнне на стар. 56.)*



# Summary

Uladzimir Konan. **"Artistic Culture of Belarus of the Renaissance Age"** (p. 2).

Continuation of the publication (beginning in Nos. 7-9, 2000).

Tattsiana Arlova. **"Theatre Pundits From Maladziechna"** (p. 8).

Satellite theatres of big cities are usually helpless replicas of their elder brothers. They shelter people who failed to find a job in the capital city and remain strangers, with their minds and hearts far away. An exception here is the theatre from Maladziechna, which bears the name of the Minsk Regional Drama.

Andrey Akhmietshyn. **"Flying After the Angel"** (p. 13).

Marc Chagall's art of painting is experiencing Renaissance in his homeland. Belarus has at long last "adopted" the talented original artist. And it is no wonder that the theatre also turns to this subject. This year two performances — in Vitsiebsk and in Minsk — were dedicated to Chagall's personality. The publication deals with the production of "Flying With the Angel" after the play of the Ukrainian dramatist Zinoviy Sagalov on the stage of the Gorky National Russian Drama.

Haliya Fatykhava. **"Portrait — Mystery and Discovery"**(p. 15).

Painter Mikhas Budaviey has already collected a portrait gallery of his own. This year he displayed part of his works at the History of Belarusian Literature Museum. He plans to paint portraits of the political and public figures of the Great Duchy of Lithuania and new portraits of his contemporaries. The artist considers this theme inexhaustible.

Iryna Syrytsa. **"They Returned Victorious"** (p. 22).

An account of the Dmytro Beda International Competition of Woodwind Performers in Lviv (Ukraine), where the Belarusian delegation won prizes in nearly all the age groups.

**"Maryna Marozava: 'I See the Musical Instrument as a Human Being'"** (p. 23).

Maryna Marozava, young as she is, is a mature composer. She is the author of symphonies, suites, cantatas, and songs. Journalist Tattsiana Mushynskaya talks with the composer about her difficult way in art, interesting meetings and plans.

Ala Snytko. **"Youth Spring-2000"** (p. 27).

On the program of "Youth Spring" at the Belarusian Academy of Music there were chamber music concerts, master classes, the conference "Musical Art and the 21st Century" and discussions, participating in which were young contemporary composers, the Academy's students and graduates.

Dzmitry Karol. **"Collective's Private Story"** (p. 29).

A photographer is a hunter after visual events. Very often his "trophies" are the well-known images of social rituals. Every person goes through their endless and repetitive sequence all his or her life. "Collective's Private Story" is an analytical photo exhibition from the "Aspects of Contemporary Belarusian Photography" series of exhibition projects. It was held last summer at the NOVA visual arts gallery in the Yanka Kupala Central Library in Minsk.

Dzmitry Karol. **"Decisive Moment. The Book of Comments and Challenges"** (p. 33).

Last spring the NOVA gallery hosted the exhibition "Photography of the 'Decisive Moment': Belarusian Variant", which is part of the "Aspects of Contemporary Belarusian Photography" series of projects. The author analyses records in the book of comments at the exhibition.

Larysa Mikhnievich. **"Desire to Be Up To the Circumstances and the Time"** (p. 37).

In June the Warsaw Modern Art Center held the "New Art of Belarus" exhibition, which the author of the publication calls "a real artistic event". Participating in it were artists from Minsk,Vitsiebsk, Brest and the Dusseldorf "Belarusian colony" (students of the local Academy).

Neli Biekus-Hancharova. **"'The New Art of Belarus': Exhibition and Reality"** (p. 43).

An account of the first presentation of contemporary Belarusian art on such a large scale beyond the borders of Belarus — in Poland. Impressions and thoughts of a person from Minsk who is now studying in Warsaw.

Ales Davydchyk. **"Internet As Cultural and Social Reality"** (p. 45).

Internet plays a considerable role in many spheres of activity. The author introduces us to e-mail, WWW system, Web ports, electronic conferences, etc. The discussion is in the framework of cultural and social reality.

Alena Yaskievich. **"The Anthological Charisma of the Shrine"** (p. 51).

Medieval consciousness was determined by the theocentric character; at the basis of anthology was creationism with its doctrine of the creation of the World, whereas humanities determined the essence of the revelation given to mankind by God. The gifts of deep reason, joy of life, wisdom, ability to spiritual and artistic work are opened up by the Seventh Heaven of the Holy Virgin's Ascension.

* * *

The issue carries **"Artistic Life News"** of Belarus for the past months, pages of the calendar for November.

*(Заканчэнне. Пачатак на стар. 54.)*

✔ Гродзенскі абласны драматычны тэатр распачаў новы сезон прэм'ерным паказам спектакля "Таццяна" па п'есе Т.Птушкінай "Пакуль я памірала" ў пастаноўцы рэжысёра Рыда Таліпава.

**Народная творчасць**

✔ У мастацкім аддзеле Гомельскага абласнога краязнаўчага музея ("Домік паляўнічага", што па вуліцы Пушкіна, 32) 1 кастрычніка была адкрыта выстаўка "Кітайскі нацыянальны касцюм", прапанаваная пасольствам Кітайскай Народнай Рэспублікі ў Беларусі. Раней з дапамогаю пасольства ўжо праведзены выстаўкі дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, традыцыйнага жывапісу.

**Таццяна Літвінава.**

✔ Віцябчанка Людміла Ярмаловіч (па прафесіі ўрач) прапанавала выстаўку сваіх работ "Жыць Ражством", выкананых алеем на кіётах. Сюжэты ўзяты з Біблii, а любімы вобраз — Мадонна.

✔ У гомельскім філіяле Веткаўскага музея народнай творчасці разгорнута экспазіцыя "Уздоўж Бесядзі". Гэта вынік летняй экспедыцыі супрацоўнікаў музея па Гомельскай і Магілёўскай абласцях. Экспануюцца ўзоры жаночага сялянскага адзення, ручнікі, прадметы побыту.

# Старонкі календара: лістапад 2000

**1**
105 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Мікалаевіча Крыловіча** (1895–1937), беларускага акцёра, заслужанага артыста Беларусі.

**2**
**Дзень памяці.**

**5**
80 гадоў з дня нараджэння **Сямёна** (Самуіла) **Пятровіча Асновіча**, беларускага скрыпача, заслужанага артыста Беларусі.

**6**
130 гадоў з дня нараджэння **Якава Васільевіча Прохарава** (1870–1942), кампазітара і музычнага этнографа, педагога.

**7**
70 гадоў з дня нараджэння **Людмілы Пятроўны Царанковай**, беларускай спявачкі, заслужанай артысткі Беларусі.

**9**
100 гадоў з дня нараджэння **Ільі Юльевіча Шляпнанава** (1900–1951), рускага рэжысёра і тэатральнага мастака, заслужанага артыста Расійскай Федэрацыі.

**10**
90 гадоў з дня нараджэння **Антона Станіслававіча Каржанеўскага** (1910–1991), беларускага жывапісца.

**12**
80 гадоў з дня нараджэння **Андрэя Ягоравіча Макаёнка** (1920–1982), беларускага драматурга, народнага пісьменніка Беларусі.

**13**
70 гадоў з дня нараджэння **Валянціны Іванаўны Крыкавай**, беларускай артысткі балета, народнай артысткі Беларусі.

**14**
85 гадоў з дня нараджэння **Міхаіла Якаўлевіча Навумава** (1915–1978), мастака-афармiцеля і жывапісца.

**15**
70 гадоў з дня нараджэння **Тамары Аляксандраўны Стагановіч**, беларускага жывапісца, графіка, манументаліста. Жыве ў ЗША,
65 гадоў з дня нараджэння **Георгія Пятровіча Кісялёва**, беларускага мастака-графіка.

**16**
85 гадоў з дня нараджэння **Марыі Паўлаўны Каўтуновай**, майстра народнага мастацкага ткацтва.

**20**
50 гадоў з дня нараджэння **Аляксандра Леанідавіча Ткачонка**, беларускага акцёра, народнага артыста Беларусі.

**21**
100 гадоў з дня нараджэння **Міхаіла Раманавіча Дзянісава** (1900–1971), беларускага спевака, народнага артыста Беларусі,
90 гадоў з дня нараджэння **Анатоля Сяргеевіча Шага** (сапр. Наважылаў), цыркавога артыста, ілюзіяніста, заслужанага артыста Беларусі,
75 гадоў з дня нараджэння **Сямёна Пятровіча Геруса** (1925–1998), беларускага графіка.

**23**
160 гадоў з дня нараджэння **Канстанціна Мікалаевіча Пушылава** (1840–1897), рускага і беларускага скрыпача, канцэртмайстра, педагога,
100 гадоў з дня нараджэння **Ларысы Аляксандраўны Ярмолінай** (1900–1984), беларускай актрысы, тэатральнага дзеяча, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.

**24**
95 гадоў з дня нараджэння **Льва Уладзіміравіча Любімава** (1905–1977), беларускага і рускага дырыжора, народнага артыста Беларусі.

**25**
75 гадоў з дня нараджэння **Анатоля Дзямідавіча Дзям'янава** (1925–1972), беларускага скульптара,
70 гадоў з дня нараджэння **Анатоля Віктаравіча Красінскага**, беларускага кіназнаўца, доктара мастацтвазнаўства.

**26**
75 гадоў з дня нараджэння **Юрыя Уладзіміравіча Семяніякі** (1925–1990), беларускага кампазітара, народнага артыста Беларусі.

**27**
100 гадоў з дня нараджэння **Рыгора Канстанцінавіча Пуксты** (1900–1960), беларускага кампазітара, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.

**28**
105 гадоў з дня нараджэння **Еўдакіі Якаўлеўны Клеўжыц** (1895–1975), беларускай народнай спявачкі,
100 гадоў з дня нараджэння **Аляксандры Паўлаўны Асторынай** (1900–1975), рускай актрысы, заслужанай артысткі Беларусі.

**29**
95 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Аляксеевіча Аўчыннікава** (1905–1980), беларускага жывапісца.

Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор і дакладнасць прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі.

Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў.

Матэрыялы, якія дасылаюцца ў рэдакцыю, павінны быць надрукаваны на машынцы праз два інтэрвалы ў двух экземплярах. Дасланыя матэрыялы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца.

У выпадку паліграфічнага браку звяртацца ў друкарню выдавецтва "Беларускі Дом друку".

Набрана і звярстана на абсталяванні, атрыманым па гранту Беларускага фонду Сораса.

Падпісана да друку з арыгінал-макета 23.10.2000. Фармат 60х90 $^{1}/_{8}$. Друк афсетны. Ум. друк. арк. 7,00. Ул.-выд.арк. 8,68. Тыраж 712. Зак. 2263.

Друкарня выдавецтва "Беларускі Дом друку". 220013, Мінск, пр. Ф.Скарыны, 79.



Міхась Будавей. Станіслаў Манюшка. Змешаная тэхніка, 1999.

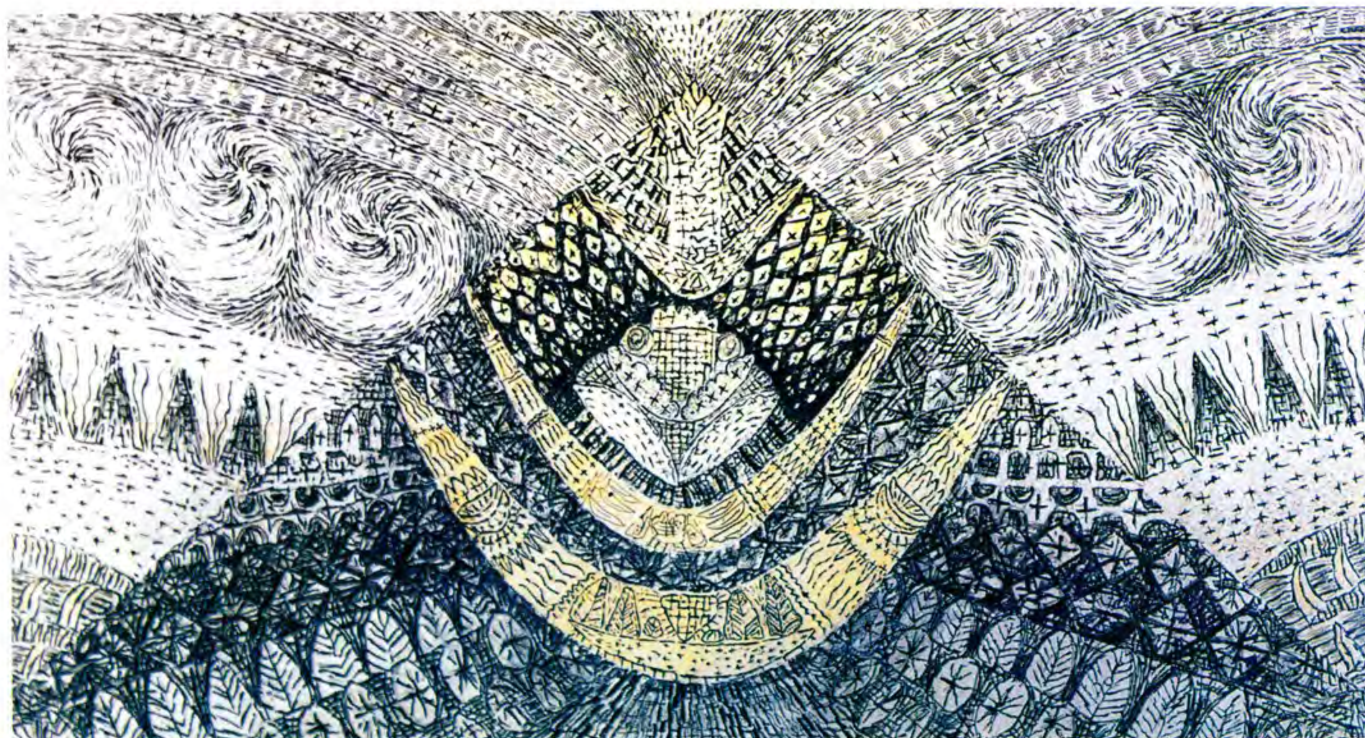
900 руб.

Індэкс 74958

10’2000



# МАСТАЦТВА



Алена Нядзелька. Неба. Літаграфія, 1995.

ISSN 0208—2551. Мастацтва. 2000. № 10. 1—56.